THE UNIVERSITY OF ALBERTA

VOZ Y MODO NARRATIVOS EN LA CUENTISTICA DE ONELIO JORGE CARDOSO

BY

(C) PATRICIA RUBIO DE LERTORA

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1982

Para Juan Carlos

ABSTRACT

Al analizar la estructura de la enunciación narrativa en los cuentos de Onelio Jorge Cardoso, prestamos especial atención, en la primera parte de nuestro trabajo, a la identificación de las distintas formas en que se hace presente la Voz narrativa, lo que nos permite delimitar los diferentes niveles narrativos. La duplicación de la estructura narrativa se produce en un número importante de cuentos y da origen a la plasmación de un narrador de segundo nivel que posee características de narrador popular, denominado "cuentero" por el propio Jorge Cardoso. Las características y función de esta figura narrativa es objeto de estudio en nuestro segundo capítulo. En el capítulo tercero de esta parte, intentamos dar cuenta de las características más relevantes de los narratarios, aspecto que también tratamos al referirnos al narrador oral.

El estudio del Modo, es decir, de la distancia y la perspectiva narrativas y la forma como se presenta el mundo ficticio, lo hacemos en nuestra segunda parte a partir de las distinciones que establece Gérard Genette entre relato de acontecimiento y relato de discursos y su diferenciación entre los procesos de narración y focalización. Es justamente esta parte de nuestro trabajo la que revela más claramente la cuidadosa elaboración, textura y calidad estética de la gran mayoría de los cuentos del autor cubano.

ABSTRACT

In our analysis of the enunciation in the short stories of Onelio Jorge Cardoso attention is given initially, in the first part of our study, to identifying the various forms obtained by the narrative voice and to isolating the different narrative levels present in the stories. The duplication of the narrative structure occurs in a significant number of stories and gives rise to the creation of a second degree narrator with the characteristics of a popular storyteller, which Jorge Cardoso himself refers to as a "cuentero" and which we describe in our second chapter. In the third chapter of this part we give an account of the principal characteristics of the narratees, thereby elaborating in more detail an aspect already touched on when referring to the popular storyteller.

Our analysis of narrative mode --of narrative distance and perspective and the manner in which the fictive world is presented-- is undertaken in the second part of our study following the distinction made by Gérard Genette between narrative of events and narrative of words and the difference, also established by him, between focalization and narration. It is precisely this part of our study which reveals most clearly the careful composition, the texture, and the aesthetic quality of the majority of the short stories written by Jorge Cardoso.

ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to thank the Trustees of the Izaak Walton Memorial Scholarships for their generous Fellowship during the years 1978 to 1981, which permitted me to devote myself full time to researching and writing the present dissertation.

INDICE

INTRODUCCION

Uno de los logros fundamentales de la reflexión teórica sobre la literatura lo constituye la concepción de la obra literaria como un universo ficticio de carácter autónomo no determinado por factores externos y ajenos a su naturaleza imaginaria. Poseen estatuto imaginario no sólo los elementos que configuran el mundo presentado, sino también los extremos que integran el especial proceso comunicativo que actualiza toda obra literaria: el hablante y el destinatario. Pero, más importante aún, la situación comunicativa realizada en la obra literaria tiene también carácter ficticio; difiere de la situación comunicativa real en cuanto no surge de una situación ni contexto concretos sino que, por el contrario, crea el contexto al que refiere así como la situación desde la que surge. Expresado en términos de Félix Martínez Bonati, las frases que constituyen la obra literaria no son frases reales auténticas, sino frases imaginarias, representadas por pseudofrases, que se despliegan "sin contexto ni situación concretos, vale decir, de frases icónicamente representadas por ellas, imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa. Tal es el fenómeno literario"[1]; condición propia de la comunicación actualizada en la obra literaria, agrega Martínez, "es el puro desarrollo de la situación inmanente de la frase"[2]. Asumido el discurso que funda literatura en su condición puramente imaginaria, los elementos que par-

ticipan en su despliegue no representan correlatos reales sino que adquieren carácter imaginario: "La frase imaginaria, en cambio, significa inmanentemente su propia situación comunicativa, y ni autor ni lector forman parte de ella".[3]

El discurso literario, si bien no se apoya en un contexto ni en una situación reales, posee elementos propios de todo acto de lenguaje. Como han demostrado las investigaciones actuales, en todo discurso se proyectan dos planos siempre imprescindibles para que el discurso exista en cuanto tal: el plano de la expresión discursiva --la enunciación o "el acto mismo de producir un enunciado"[4]-- y el texto realizado, o enunciado[5], lo puesto de manifiesto por el acto de habla.

El estudio de la cuentística de Onelio Jorge Cardoso[6] que aquí emprendemos tiene como objeto de estudio el plano de la enunciación narrativa. Nos proponemos identificar los signos que permiten la realización del acto de narrar y estudiar su comportamiento y las relaciones que entre ellos se establecen. Esto significa que no perseguimos la interpretación de los contenidos semánticos proyectados por el mundo narrado; sólo intentamos describir el modo como se organizan los signos que integran el plano de la enunciación y que establecen las condiciones para que se potencien los contenidos semánticos.

La enunciación de un acto de lenguaje requiere para su realización de una fuente emisora de discurso --la fuente de la enunciación-- y de un receptor o alocutario. Como señala Emile Benveniste:

> lo que en general caracteriza a la enunciación es la acentuación de la relación discursiva al interlocutor, [...] individual o colectivo. Esta característica plantea por necesidad lo que puede llamarse cuadro figurativo de la enunciación. Como forma de discurso, la enunciación plantea dos "figuras" igualmente necesarias, fuente la una, la otra meta de la enunciación.[7]

Los dos términos de la enunciación se hallan presentes incluso en aquellas situaciones en que aparentemente falta uno, como es el caso del monólogo interior, donde parecería manifestarse únicamente la fuente de la enunciación. Como indica el propio Benveniste, en este caso se produce una suerte de desdoblamiento del yo que enuncia, transformándose él mismo en origen y meta de su discurso.

El análisis de la enunciación narrativa implica también el estudio de la concreción del alocutario y de los signos de su participación que es posible rastrear en el enunciado. Jean Dubois sostiene que:

> L'énonciation est présentée soit comme le surgissement du sujet dans l'énoncé, soit comme la relation que le locuteur entretient par le texte avec l'interlocuteur, ou comme l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé.[8]

La diferencia básica entre la enunciación y el enunciado reside en el hecho de que éste es exclusivamente verbal, en tanto que la enunciación "ubica al enunciado en una situación que presenta elementos no verbales: el emisor, quien habla o escribe; el receptor, quien percibe; finalmente el contexto en el cual esta articulación tiene lugar"[9].

Trasladado el cuadro figurativo de la enunciación al acto comunicativo desplegado por la obra literaria, advertimos que la

función que cumple la instancia productora de discurso --el narrador-- es justamente la de asumir el acto de la narración, de hacer posible la actualización del mundo narrado; como afirma Jaap Lintvelt:

> La tâche fondamentale d'un narrateur, celle qui le qualifie justement en tant que tel, c'est évidemment celle d'assumer l'acte narratif.[10]

En tanto que productor de un discurso que se convierte en mundo narrado, el discurso mimético del narrador básico constituye, como demuestra Martínez, el estrato fundamental de toda la obra. Es la palabra de este narrador básico la que genera todos los elementos que integran el mundo narrado; es su palabra la que funda los discursos dialógicos o monológicos de las figuras. Jerárquicamente, el discurso mimético del narrador es distinto del hablar de los personajes; el discurso de éstos no se enajena en mundo narrado, no es mimético sino que representa formas del hablar cotidiano (contiene preguntas, ruegos, etc.). Cuando el hablar de algún personaje adquiere categoría de discurso mimético, es decir, cuando su palabra deviene mundo narrado, la base estructural de la narración, afirma Martínez, se duplica de manera que el discurso del personaje alcanza el rango de voz narrativa con todas las propiedades del discurso del narrador fundamental. El discurso del narrador fundamental y el hablar de los personajes poseen, por lo tanto, categorías lógicas y jerarquías diferentes[11]. En tanto que la palabra del narrador constituye el estrato básico de la obra y es la instancia generadora de discurso mimético, es la única que contiene afirmaciones

verdaderas acerca de lo narrado; pero el criterio de verdad aplicado al mundo narrado refiere únicamente a los elementos que constituyen el mundo presentado, y no remite a posibles convalidaciones externas al mundo ficticio desplegado por el discurso del narrador. Como indica Martínez, "las afirmaciones singulares del narrador, tienen preeminencia lógica"[12], pues su discurso es el que determina la naturaleza de la ficción; en cambio, la significación del hablar de los personajes es de diversa naturaleza:

> el hablar de las figuras, en cuanto apofántico, es, como lo cotidianamente dicho, incierto, relativizado, comprendido como dudable. [...] El lenguaje de los personajes que se desarrolla como tal, y no como narración, carece de un rango egregio de credibilidad.[13]

Las investigaciones recientes sobre el narrador, en tanto que fuente del acto discursivo que genera el relato, acogen las precisiones señaladas por Benveniste sobre la función de los pronombres personales, y clarifican un aspecto que por mucho tiempo la crítica no había tratado convenientemente. (Piénsese, por ejemplo, en los trabajos de Percy Lubbock, Wolfgang Kayser, Norman Friedman, Bertil Romberg, entre otros.) Nos referimos a la tradicional postulación de que la voz narrativa podía hacerse presente desde la primera, la segunda o la tercera persona gramaticales. Benveniste demuestra que el concepto de pronombre personal sólo es aplicable a las dos primeras personas gramaticales, es decir yo y tú, dado que éstas son las únicas que se actualizan en el proceso de la enunciación: yo como fuente de la enunciación, y tú como receptor del enunciado:

> Debe considerarse ante todo la situación de los pronombres personales. No basta con distinguirlos de los demás pronombres mediante una denominación que los separe. Hay que ver que la definición ordinaria de los pronombres como consistente en los tres términos yo, tú, él, precisamente suprime la noción de "persona". Esta es propia tan sólo de yo/tú, y falta en él.[14]

La diferencia determinante entre estas dos clases de pronombres, los personales (yo/tú) y los no personales (él/ella), radica en el hecho de que los primeros adquieren pleno sentido en la situación comunicativa, dado que respectivamente designan a las instancias productora y receptora del discurso. Los pronombres no personales, en cambio, no representan instancia productora o receptora alguna, sino que su función consiste en ser aquello a lo cual yo y tú hacen referencia. En términos de Benveniste:

> Yo no puede ser identificado sino por la instancia de discurso que lo contenga, y sólo por ella. Sólo vale en la instancia en que es producido. Pero, paralelamente, es también en tanto que instancia de forma yo que debe ser tomado; la forma yo no tiene existencia lingüística más que en el acto de palabra que la profiere. [...] yo es el "individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística yo". Por consiguiente, introduciendo la situación de "alocución", se obtiene una definición simétrica para tú, como "el individuo al que se dirige la alocución en la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística tú".[15]

Sobre la tercera persona, Benveniste escribe:

> Hay enunciados de discurso que, a despecho de su naturaleza individual, escapan a la condición de persona, o sea que remiten no a ellos mismos, sino a una situación "objetiva". Es el dominio de lo que se denomina la "tercera persona".[16]

Las puntualizaciones de Benveniste tienen gran importancia porque demuestran que la enunciación sólo puede ser producida por una primera persona, que tiene la opción de manifestarse en su

discurso usando el pronombre personal yo, o utilizar la forma apersonal, aparentando desaparecer de su discurso como tal instancia enunciativa:

> A speaker is by definition an "I" and can speak only "in the first person". The term "third person narrator" is therefore contradictory. What this term actually refers to is a narrator who does not speak of himself [...] but of someone else, of a third person.[17]

Desde esta perspectiva, resulta necesario distinguir dos tipos básicos de participación del narrador, según se manifieste ostensiblemente o no como fuente de la enunciación del discurso que produce. Tales tipos son el narrador personal, que al producir su discurso se evidencia como fuente de la enunciación, y el narrador no personal (no-representado, apersonal, impersonal), aquél que no deja marcas de su presencia como productor de su discurso. Este último tipo de narrador ha recibido también el nombre de "narrador grado cero":

> There is a need to distinguish two basic types of discourse which are fundamentally different from each other. The one, which I prefer to term "personal discourse", is explicitly presented as a speech event; it is identified by the presence of the speaker (I) and/or an addressee (you) who are at the center of interest. [...] The other type, the "nonpersonal discourse", shows no trace of personal forms; it serves mainly to convey facts, not attitudes, and is often described as "objective".[18]

La conceptualización propuesta por Benveniste ha impulsado los estudios del narrador por nuevos derroteros, que buscan formular un marco teórico que dé realmente cuenta de la configuración de la instancia narrativa. Uno de estos esfuerzos, posiblemente uno de los más completos hasta el momento, es el de Gérard Genette[19], cuyas proposiciones seguiremos de cerca en

nuestro análisis de los cuentos de Onelio Jorge Cardoso.

Debido a que estos cuentos no presentan dificultades ni mayor elaboración de su estructura temporal, hemos decidido centrar nuestro estudio en el análisis de la figura del narrador y en el modo como se presenta el mundo ficticio. Creemos, y esperamos demostrar, que el éxito de los cuentos del escritor cubano reside justamente en su elaboración de la Voz y, sobre todo, del Modo narrativos.

En el análisis de la organización de la enunciación narrativa, prestaremos especial atención a la identificación de las distintas formas en que se hace presente la Voz narrativa, lo que nos permitirá delimitar los diferentes niveles narrativos. La duplicación de la estructura narrativa se produce en un número importante de cuentos y da origen a la plasmación de un narrador de segundo nivel que posee características de narrador popular y que el propio Jorge Cardoso denomina "cuentero". En el capítulo tercero de esta parte, intentamos dar cuenta de las características más relevantes de los narratarios de estos cuentos, aspecto que también tratamos (más tangencialmente) al referirnos al narrador oral.

El estudio del Modo, es decir, de la distancia y perspectiva narrativas y la forma como se presenta el mundo ficticio, lo hacemos a partir de las distinciones que establece Genette entre relatos de acontecimientos y relatos de discursos y su diferenciación entre los procesos de focalización y narración. Es justamente esta segunda parte de nuestro trabajo (y por ello

posiblemente la más extensa) la que revela más claramente la cuidadosa elaboración, textura y calidad estética de la gran mayoría de los cuentos del autor cubano. Son estas características y el consiguiente interés por develarlas, las que nos han llevado a realizar el trabajo que presentamos a continuación.

PRIMERA PARTE

LA VOZ

Uno de los aportes más relevantes para el estudio del narrador hecho por Gérard Genette es la distinción que establece entre la Voz y el Modo narrativos, es decir, entre la instancia que narra y la instancia que percibe el mundo ficticio. La crítica tradicional (Lubbock, Kayser, Friedman, Booth, entre otros)[1] confirió siempre al narrador la realización de ambas actividades. Genette, sin embargo, distingue dos instancias perfectamente diferenciables en el cumplimiento de dos actividades distintas: la del focalizador, que orienta la perspectiva narrativa, que asume la percepción del mundo narrado, y la del narrador, que refiere el modo como el focalizador percibe el mundo ficticio y que regula la información:

> la plupart des travaux théoriques sur ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici mode et voix, c'est-à-dire entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la pespective narrative? et cette question tout autre: qui est le narrateur? --ou pour parler plus vite, entre la question qui voit? et la question qui parle?[2]

Genette define el estatuto jerárquico del narrador a partir de una doble consideración: el nivel narrativo desde el cual procede la enunciación, y la relación que mantiene el narrador con la historia narrada, aspectos que estudiaremos en el primer capítulo de esta parte.

CAPITULO PRIMERO

LOS NIVELES NARRATIVOS

El acto de la narración puede actualizarse desde diferentes niveles dentro del relato. El primero de ellos, en la conceptualización de Genette, es el nivel extradiegético, e implica que el narrador, en tanto que fuente de la enunciación, está situado fuera de los límites de la historia narrada[3]; el segundo nivel supone la existencia de un narrador interno a la historia narrada o diégesis, cuyo discurso genera un relato de segundo grado o metadiégesis. Conviene recordar que en la concepción teórica de Martínez Bonati, la fuente originaria de todo acto de lenguaje que se convierte en mundo narrado es la figura del hablante básico, pero capaz de delegar su función de narrador en instancias secundarias y subordinadas al primer acto de enunciación, ocasión ésta en que se duplica la base de la estructura narrativa pudiendo multiplicarse innumerables veces. Sobre este aspecto volveremos más adelante.

Con respecto a la relación que se establece entre el narrador y la historia, aquél puede participar en la diégesis o permanecer ajeno a ella. En el primer caso, Genette habla de narrador homodiegético, y de heterodiegético en el segundo. El narrador homodiegético, a su vez, puede ser protagonista o figura secundaria de su relato. Genette denomina autodiegético al narrador que refiere su propia historia, en tanto que reserva el término homodiegético para el hablante que, aunque integrado

a la historia, no desempeña función de protagonista.

De acuerdo al nivel enunciativo y al grado de participación del narrador en la historia, Genette establece los siguientes tipos fundamentales que definirían el estatuto del narrador en un relato:

> on peut figurer par un tableau à double entrée les quatre types fondamentaux de statut du narrateur: 1) extradiégetique-hétérodiégétique, paradigme: Homère, narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent; 2) extradiégétique-homodiégétique, paradigme: Gil Blas, narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire; 3) intradiégétique-hétérodiégétique, paradigme: Schéhérazade, narratrice au second degré qui raconte des histoires d'où elle est généralement absente; 4) intradiégétique-homodiégétique, paradigme: Ulysse aux Chants IX à XII, narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire.[4]

Otra consecuencia de la clasificación de Genette y de la conceptualización lingüística que la sustenta, de importancia para nuestro análisis, la constituye el hecho de que el narrador heterodiegético subsume dos manifestaciones tradicionalmente diferenciadas, cuales son la del narrador no personal, ausente de la historia, y el narrador personal que refiere una historia de la cual él sin embargo no participa:

> il n'y a pas de différence de niveau entre le narrateur qui raconte à la troisième personne (donc le narrateur est absent) et le narrateur qui raconte à la première personne une histoire dont il est absent.[5]

Esta clasificación del estatuto del narrador, que, como hemos señalado, significa un despegue de los estudios teóricos tradicionales, constituye una de las modificaciones sustanciales incorporadas por Genette al estudio del narrador y que, como veremos, permite dar cuenta de numerosas características en forma

más adecuada y completa.

La cuentística de Onelio Jorge Cardoso, según mostramos en el Esquema 1 (ver páginas siguientes), presenta las cuatro modalidades básicas establecidas por Genette, con predominio de los dos primeros tipos, es decir, el narrador extraheterodiegético y extrahomodiegético. De un total de 57 cuentos, veintisiete se inscriben dentro de la primera modalidad y los treinta restantes[6] en la modalidad extrahomodiegética, de los cuales nueve están referidos por un narrador extraautodiegético. En diez narraciones, por otra parte, se duplica la estructura narrativa. Estos cuentos presentan además de un narrador extradiegético, un narrador intradiegético en cualquiera de sus modalidades: hétero- homo- o autodiegético.

Con respecto a los libros en particular, las narraciones se entregan de la siguiente forma: en Cuentos completos, encontramos diez relatos con narrador extraheterodiegético ("El homicida", "Taita, diga usted cómo", "Moñigüeso", "La rueda de la fortuna", "Camino de las lomas", "Hierro viejo", "Donde empieza el agua", "Leonela", "Memé" y "En la ciénaga"), nueve con narrador extrahomodiegético ("El cuentero", "Nino", "Una visión", "Los carboneros", "En la caja del cuerpo", "El hombre marinero", "Estela", "Los cuatro días de Mario Benjamín", "Los patines") y cuatro con narrador extraautodiegético ("Mi hermana Visia", "Después de los días", "La rueda de la fortuna" y "El caballo de coral"). La otra muerte del gato está dividido como sigue: cuatro cuentos presentan narradores extraheterodie-

ORDENACION DE LOS CUENTOS SEGUN EL ESTATUTO DEL NARRADOR

Cuentos completos	Extradiegéticos Heterod.	Homod.	(Autod.) subclase	Intradiegéticos Heterod.	Homod.	(Autod.) subclase
"El homicida"	x					
"Taita, diga usted cómo"	x					
"Moñigüeso"	x					
"El cuentero"		x				x(1,2,3)
"Nino"		x		x		
"Mi hermana Visia"			x			
"Camino de las lomas"	x					
"Una visión"		x				x
"Los carboneros"		x				
"Hierro viejo"	x					
"En la caja del cuerpo"		x			x	
"Donde empieza el agua"	x					
"Después de los días"			x	x(2)		x(1)
"El hombre marinero"		x		x		
"Leonela"	x					
"Estela"		x				
"La rueda de la fortuna"	x		x			
"Los cuatro días de Mario Benjamín"		x				
"El caballo de coral"			x			

	Extradiegéticos			Intradiegéticos		
	Heterod.	Homod.	(Autod.) subclase	Heterod.	Homod.	(Autod.) subclase
"Memé"	x					
"En la ciénaga"	x					
"Los patines"		x				
"El regreso"	x					
La otra muerte del gato						
"Teresa"	x					
"Un brindis por el Zonzo"		x				
"La otra muerte del gato"	x					
"Isabelita"	x					
"Por el río"	x					
"Los sinsontes"		x		x		
Iba caminando						
"Crecimiento"	x					
"El perro"	x					
"Los metales"		x				
"El verano es así"		x				
"Iba caminando"		x				
"Dos álamos"	x					
"Un poco más allá"		x				
"Un olor a clavellina"			x	x		
"Estrabismo"	x	x				
"La melipona"			x			

	Extradiegéticos Heterod.	Extradiegéticos Homod.	Extradiegéticos Autod. subclase	Intradiegéticos Heterod.	Intradiegéticos Homod.	Intradiegéticos (Autod.) subclase
Abrir y cerrar los ojos						
"Me gusta el mar"			x			
"El pavo"		x				
"Un tiempo para dos"	x					
"Hilario en el tiempo"	x					
"Los nombres"	x					
"Abrir y cerrar los ojos"			x			
"Nadie me encuentre ese muerto"		x				
"Algunos cantos de gallo"	x					
"Un queso para nadie"	x					
El hilo y la cuerda						
"La serpiente y su cola"			x			
"Caballo"	x					
"Jacinto carpintero"		x				
"El hilo y la cuerda"	x					
"In memoriam"	x					
"Peña"		x				x(1,2)
"El hambre"		x				
"La noche como piedra"		x		x(1,2)	x(3)	
"Francisca y la muerte"	x					

géticos ("Teresa", "La otra muerte del gato", "Isabelita", "Por el río") y dos, extrahomodiegéticos ("Un brindis por el Zonzo", "Los sinsontes"). En Iba caminando, cuatro cuentos están referidos por narradores extraheterodiegéticos ("Crecimiento", "El perro", "Dos álamos" "Estrabismo"), cinco por narradores extrahomodiegéticos ("Los metales", "El verano es así", "Iba caminando", "Un poco más allá", "Estrabismo"), y dos por narradores extraautodiegéticos ("Un olor a clavellina" y "La melipona"). Abrir y cerrar los ojos presenta las siguientes modalidades narrativas: cinco narradores extraheterodiegéticos ("Un tiempo para dos", "Hilario en el tiempo", "Los nombres", "Algunos cantos de gallo", "Un queso para nadie"), dos extrahomodiegéticos ("El pavo", "Nadie me encuentre ese muerto"),y dos autodiegéticos ("Me gusta el mar" y "Abrir y cerrar los ojos"). De los nueve cuentos que integran El hilo y la cuerda, cuatro están referidos por narradores extraheterodiegéticos ("Caballo", "El hilo y la cuerda", "In memoriam", "Francisca y la muerte"), cuatro por narradores extrahomodiegéticos ("Jacinto carpintero", "Peña", "El hambre", "La noche como piedra"), y uno ("La serpiente y su cola") por un narrador autodiegético. "El regreso" que, como hemos visto no está incorporado en la edición de Cuentos[7], está referido por un narrador extraheterodiegético.

En Cuentos completos se incorporan cuentos que incluyen uno o más relatos. En "El cuentero" hay tres metadiégesis, todas referidas por un narrador intraautodiegético; también son autodiegéticos los narradores de los metarrelatos de "Una visión" y

"Después de los días". El hablante del segundo nivel de "Nino", "El hombre marinero" y la voz narrativa de la segunda metadiégesis de "Después de los días", es intraheterodiegética, en tanto que el narrador del metarrelato de "En la caja del cuerpo" es intrahomodiegético. La otra muerte del gato e Iba caminando, tienen sólo un cuento cada uno con metadiégesis, "Los sinsontes" y "Un olor a clavellina", respectivamente, ambos referidos por narradores intraheterodiegéticos. Finalmente, El hilo y la cuerda contiene dos narraciones con relatos segundos, "Peña" y "La noche como piedra". En la primera, los dos metarrelatos están referidos por narradores intraautodiegéticos. "La noche como piedra" incorpora tres relatos segundos: dos a cargo de hablantes intraheterodiegéticos y uno referido por un narrador intrahomodiegético.

El nivel narrativo, por lo tanto, ofrece en principio pocas variaciones; la duplicación de la estructura narrativa proviene siempre del nivel intradiegético. La existencia de un relato segundo, como hemos visto, no implica sustitución del primer nivel narrativo, ya que la fuente de la enunciación de este relato segundo es producto de la enunciación procedente del primer nivel. El narrador de la diégesis introduce y/o enmarca la metadiégesis con su relato, recuperándose el primer nivel narrativo ya sea hacia el final del cuento, con lo cual se completa el marco, o interrumpiendo una o más veces el desarrollo del relato segundo, en cuyo caso se produce un juego de cambio de niveles que analizaremos más adelante.

Antes de describir las variaciones que se producen en la relación del narrador con la historia, nos detendremos en un aspecto ya aludido anteriormente en términos teóricos, referido al hecho de que el narrador heterodiegético puede presentar la historia narrada empleando la primera o la tercera persona gramaticales. Aunque la narración heterodiegética adopta preferentemente la forma no personal, hay instancias en que el narrador se hace presente a través de la forma personal, revelándose así explícitamente como fuente de la enunciación y, como se verá luego en los fragmentos que transcribimos, marcando también el tiempo del discurso con respecto al tiempo de la historia. Encontramos ejemplos de este aspecto principalmente en "El homicida", "En la ciénaga", "Algunos cantos de gallo" y "Estrabismo":

> Tenía dos ojos grandes y asustados, los brazos cortos y el vientre hundido. Estuvo allí no sé qué tiempo. ("El homicida", p. 41) [7a]
>
> Llevaba allí no sé qué tiempo discutiendo con otro. (Ibid., p. 41)
>
> El Gallego intentó tirarle cuchilladas al patabán, pero ningún cuchillo pesa como un machete [...] estuvo cortando no sé qué tiempo. ("En la ciénaga", p. 211)
>
> Hacía cuatro días que se había dado aquel mal tajo [...] y esto es lo que más le molestaba, por ambición, por qué sé yo. (Ibid., p. 203)
>
> Ahora, que tampoco conviene ser esquemático [...] ahí tienen el caso de Muñoz --no el Muñoz de las cotorras, no, yo digo el que trabajaba en los ferrocarriles, en la oficina, el que estudiaba hipnotismo, digo yo. ("Algunos cantos de gallo", p. 381)
>
> Este hombre lleva treinta y un años comiendo en el

> mismo restaurant [...] y si hay algo más que añadir, diríamos por último, que extrañamente, suele hablar consigo mismo cuando está a solas en alguna parte. ("Estrabismo", p. 315)

En los tres primeros ejemplos existe una intervención del narrador heterodiegético; éste manifiesta su relación con el mundo presentado. En el cuarto y el quinto ejemplos, se reenvía principalmente al discurso del narrador propiamente tal, aspecto que se halla subrayado por la explicitación del pronombre personal. En el cuarto ejemplo se utiliza el discurso directo libre que, como es sabido, incorpora el discurso de la figura sin marcarlo expresamente.

Todos estos fragmentos coinciden por lo menos en dos sentidos: en ellos no existen metalepsis, es decir cambios de nivel narrativo y, además, se mantiene invariable la relación entre el narrador y la historia. Como se puede inferir de los fragmentos citados, la utilización de la primera persona gramatical no implica participación del narrador en la diégesis.

"Estrabismo" es un caso de cuento sin metarrelato, pero que ofrece cambios de relación entre el narrador y la historia. Variaciones de este aspecto se producen preferentemente en los cuentos con relatos segundos, donde la relación que mantiene el narrador de la metadiégesis con su historia, es distinta de la que sostiene el narrador del primer nivel con la diégesis. En "Estrabismo", tanto la introducción como la conclusión del cuento

muestran la participación de un narrador homodiegético:

> La ciudad tiene cerca de dos millones de habitantes. Somos tantos que posiblemente nazcamos y muramos sin habernos visto siquiera una sola vez de acera a acera. (p. 313)

Y luego hacia el final del cuento:

> Así de pronto en el ánimo de todos está que no comprendemos bien las razones del hombre furioso [...] Y tanto como nosotros, los propios camareros permanecen expectantes, aunque en ellos la sorpresa es mayor que en nosotros. (p. 318)

Puesto que el narrador se encuentra en el lugar en el que se desarrollan los acontecimientos perpetrados por los tres personajes, en su discurso se revela como narrador homodiegético, participando de los elementos que configuran la historia narrada. Se recordará que, antes de que los tres individuos coincidan en el restaurante, el narrador se refiere a cada personaje por separado, entregando una caracterización acabada de cada uno. Pero luego, en esta sección central del relato, el narrador varía su posición respecto de la historia, marginándose totalmente de ella y deviniendo narrador heterodiegético:

> La mayor parte de las veces, cuando va a tomar el elevador, suele decidirse por la escalera, y es que hay un letrero en dicho ascensor, que señala su capacidad de tracción sólo para nueve personas y casi siempre él es el décimo. Entonces sube solo y complacido por la escalera, aunque tenga que hacer más de dos descansos, pero con ese indudable alivio de no tener que ascender en silencio, mirándose unos a otros sin palabras dentro de la caja metálica. (pp. 314-315)

Aunque la participación del narrador homodiegético es marginal, pues oficia de testigo de los acontecimientos, es evidente que además de hablante es también figura de la diégesis. Pero en la sección central del cuento, el narrador se independiza totalmente

de la historia, refiriéndola desde fuera, como revela el fragmento que hemos transcrito.

"Los sinsontes" presenta un caso homólogo al de "Estrabismo": tanto la introducción como la conclusión del relato están a cargo de un narrador homodiegético; en la porción central del cuento el narrador varía su relación con la historia, transformándose en narrador heterodiegético. En la primera sección del cuento se lee:

> Nosotros lo oíamos y nos daba por reír, ¡unos de risa buena y otros de qué sé yo! Pero al principio todos le buscábamos la lengua y él se animaba como si le diéramos a beber un "chiringuito" [...] (p. 263)

El narrador se evidencia claramente como participante de la diégesis, narratario de los relatos de Pepe Lesmes. Una vez que éste es marginado del grupo social, el narrador se independiza de la historia, pudiendo dar cuenta así no sólo de lo que le revela su propia observación, sino también de la perspectiva de los demás personajes, sobre todo de la de Lesmes, sin incurrir en alteraciones de focalización[8]:

> Empezaron por reírlo y acabaron por no saludarlo. Román sobre todo el que más le dolía, porque era alto como las ceibas y afanoso con las manos para el hacha, porque tenía una risa fuerte y fresca [...] ¡Cómo le hubiera gustado explicarle a Román que uno puede tener un horno a la espalda y olvidarlo para siempre si es que está contando un cuento con palabras más hermosas que las brasas y las chispas de las brasas en la noche! (p. 265)

El fragmento muestra claramente la independencia del narrador respecto de la historia. El discurso personal del ejemplo anterior es sustituido por el discurso apersonal. La perspectiva única del narrador personaje que revela el primer fragmento, da

paso a una duplicidad de perspectiva: la del narrador focalizador y la del propio Pepe Lesmes, según se advierte a partir de "porque era alto como una ceiba...".

Otro tipo de variación en la participación del narrador de la diégesis, la encontramos en los cuentos en que el narrador, manteniendo su nivel narrativo, se relaciona de distinta forma con la historia y la narración intercalada de la cual es también fuente de la enunciación[9]. Ejemplos de este tipo de variante lo encontramos en "El cuentero" y "La rueda de la fortuna". En el primer cuento, el narrador reproduce uno de los relatos de Juan Candela, el protagonista. El narrador del primer nivel participa de la historia que refiere, pero es ajeno al acontecer de la narración intercalada. En "La rueda de la fortuna", el narrador refiere una película que lo ha impresionado. Al igual que en el caso anterior, es homodiegético respecto del relato marco y heterodiegético en relación con la narración intercalada.

En los cuentos con metarrelato suele ser frecuente que el narrador intradiegético mantenga con su relato una relación diferente a la que sostiene el narrador del primer nivel con la diégesis. Ejemplos de esta variante los encontramos en "Nino", "El hombre marinero", "Un olor a clavellina" y en el segundo metarrelato de "Después de los días"; en todos estos cuentos el narrador del primer nivel es homodiegético (autodiegético en el último cuento), en tanto que la metadiégesis está narrada por un narrador intraheterodiegético.

Una tercera manifestación de cambio de relación entre el narrador y la historia, concierne al segundo nivel narrativo, en particular en los cuentos que incluyen más de un metarrelato. "La noche como piedra" es el único ejemplo de esta variante en nuestro corpus. El narrador del segundo nivel es homodiegético en el primer metarrelato, heterodiegético en el segundo y autodiegético en el tercero.

Los metarrelatos

Como hemos indicado al tratar del nivel narrativo, en diez cuentos se duplica la estructura narrativa, lo que implica una traslación de la instancia que entrega la información narrativa, desde el nivel extradiegético al nivel intradiegético. Las metadiégesis están entregadas por una instancia narrativa distinta a la del primer nivel, representada siempre por un personaje de la diégesis. La presencia de un relato segundo produce siempre un mismo efecto respecto al desarrollo de la narración del primer grado, cual es el de interrumpir el fluir del discurso narrativo del relato primero y, por consiguiente el desarrollo de la diégesis, con el consecuente desvío de la atención hacia el relato segundo.

Aunque la presencia de un relato segundo contribuye sin duda a la actualización de una estructura narrativa más compleja, el rol que puede desempeñar supera esta sola función. Los metarrelatos de hecho pueden influir en el desarrollo de la diégesis, suelen contener información pertinente a la historia del primer nivel, etc. Esto indica una estrecha dependencia entre el relato primero y el metarrelato tanto en el plano de la enunciación como en el del enunciado. Como señala Mieke Bal[10], el metarrelato está, por definición, subordinado al relato primero; como ya hemos indicado, éste se inserta en el discurso del narrador extradiegético que es el responsable del discurso que funda al mundo ficticio. Incluso, como veremos más adelante, en aquellos casos en que el metarrelato adquiere mayor

importancia y supera la extensión del relato primero, su grado de subordinación se mantiene. Sin éste, no puede existir, y el hecho de que la fuente de la enunciación esté situada en el interior de la diégesis y el narrador sea personaje de ella, confirma esto. El grado de subordinación, como anota Bal, está sujeto a variaciones, según los distintos planos del metarrelato que dependen y/o intervienen en el desarrollo de la diégesis. Sobre este aspecto volveremos más adelante.

Con respecto a las funciones que un relato segundo puede desempeñar en un texto, Genette propone un esquema basado en las distintas relaciones que se suelen establecer entre el metarrelato y la diégesis. Según el crítico francés, hay tres tipos de relaciones que se pueden actualizar entre un metarrelato y su relato marco: 1) puede existir una relación de causalidad directa entre los acontecimientos del metarrelato y los de la diégesis; en este caso la función del relato segundo es explicativa y aporta información pertinente a la historia del primer nivel:

> Tous ces récits répondent, explicitement ou non, à une question du type "Quels événements ont conduit à la situation présente?".[11]

2) La relación entre un relato segundo y la diégesis puede ser de índole temática; esto significa que ambos relatos desarrollan un mismo contenido temático, aunque en su actualización destacan dos procedimientos que dan lugar a dos funciones diferentes por parte del metarrelato: (a) cuando éste constituye una narración de contenido paralelo a la historia actualizada

en el relato marco, su función es de analogía; (b) cuando el metarrelato plasma una historia que por su contenido es totalmente opuesta a la del primer relato, su función es de contraste. 3) Puede faltar una relación explícita entre ambos relatos. Según Genette, en este caso

> c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégètique.[12]

La función del metarrelato es la de ofrecer una historia que suspenda la atención sobre la diégesis y, al presentar un relato diferente, obstruya temporalmente su desarrollo al constituirse en otro acto más de narración.

Si bien este esquema pretende dar cuenta de las funciones básicas de los metarrelatos, resulta insuficiente para la descripción de todas las funciones que cumplen los relatos segundos en el corpus narrativo que hemos seleccionado. A nuestro juicio, Genette no considera suficientemente el grado de subordinación que se establece entre ambos relatos. Mieke Bal enfoca el problema desde un ángulo diferente cuando plantea que existe un doble grado de subordinación entre el relato primero y el metarrelato, en tanto este último compromete el plano de los personajes como el del acontecer. Esto significa, por una parte, que el narrador del relato segundo es personaje de la diégesis y, por otra, que los incidentes de la metadiégesis tienen incidencia directa en el desarrollo de la historia del primer nivel narrativo. Bal ejemplifica con Las mil y una noches:

> Les rapports entre R1 et R2àX sont ceux d'une double subordination, sur le plan des acteurs et sur le plan de l'action. Shéhérezade, acteur de R1, raconte R2àX: elle en est le narrateur. Narrés d'un acteur de R1, R2àX sont donc subordonnés à R1. En outre, R2àX ont une fonction à l'intérieur de l'action de R1: tant que Shéhérezade raconte des histoires, le sultan ne la tue pas. [...] Le déroulement, de l'action de R1, son dénoaument sont determinés par l'existence de R2àX.[13]

Si la relación de subordinación no compromete más que a uno de los planos indicados --el de los personajes o el de las acciones-- se produce una subordinación simple y el metarrelato no afecta el desarrollo de la línea incidental diegética. En tal caso, la función del metarrelato es explicativa, entrega datos que la diégesis no proporciona o contribuye a su intelección, información que sin embargo no altera en modo alguno el desarrollo de la historia del primer nivel[14].

Con respecto a la estructuración que presentan los relatos segundos, Genette indica que éstos pueden adoptar la forma de un relato oral, pueden aparecer como un texto escrito, o materializarse en forma de sueño o imaginación de uno de los personajes de la diégesis. Como anticipamos, los metarrelatos de los cuentos de Jorge Cardoso se expresan fundamentalmente a través del relato oral.

De acuerdo al marco teórico propuesto, los cuentos que incorporan uno o más relatos segundos, pueden dividirse en dos grupos. El primero está representado por aquellos cuyos metarrelatos se subordinan a la diégesis a partir de un solo elemento estructural y que, como indicamos, no tienen ingerencia so-

bre el desarrollo del relato primero; al segundo corresponden aquellos cuentos cuyos relatos segundos presentan una relación de subordinación doble respecto del relato primero. En estos casos la línea incidental del relato primero se ve afectada por los metarrelatos. Sólo cuatro de los diez cuentos con metarrelato se inscriben en este último grupo: "El cuentero", "Después de los días", "Un olor a clavellina" y "La noche como piedra". Los seis restantes, "Nino", "Una visión", "En la caja del cuerpo", "Los sinsontes", "El hombre marinero" y "Peña", pertenecen al primer grupo. En éste es posible establecer una subdivisión de acuerdo a la función que cumplen los metarrelatos en el texto. De las tres funciones señaladas por Genette, comprobamos que, en nuestro corpus, los metarrelatos suelen cumplir sólo dos: la función explicativa y la función narrativa. La primera es una de las más frecuentes, en tanto que la segunda ocurre en sólo tres cuentos[15]. En estos, "Una visión", "Peña" y "En la caja del cuerpo", la independencia temática y estructural de los metarrelatos respecto de la diégesis es evidente, ya que ésta sólo oficia como marco cuya función es la de presentar la situación narrativa inicial a partir de la cual se desarrollará el relato segundo. El marco narrativo[16] en estos tres cuentos introduce al narrador de la metadiégesis (Amaranto, Peña y el mulato, respectivamente) y aporta información acerca del acto narrativo propiamente tal, que en los tres casos se realiza como la entrega oral de un cuento a una audiencia

presente, y se refiere también (sobre todo en "Peña" y "En la caja del cuerpo"), a la recepción de los relatos segundos, de los que el narrador del primer nivel es, a su vez, uno de sus narratarios.

En lo que a la importancia y extensión del marco narrativo se refiere, los tres cuentos presentan diferencias. En "Una visión", el marco en su parte introductoria es muy breve (consta de 91 palabras) y cumple principalmente la función de hacer posible la situación narrativa diegética a partir de la cual se puede iniciar el relato del viejo Amaranto:

> Afuera se espesaba un cielo de tinta. Dentro, el viejo contaba. Yo había llegado por la tarde con mi cartera de censo y mis lápices. [...]
> Amaranto conoció en la guerra a mi padre y luego que hablamos de esto y lo otro se cayó en el miedo, y él dijo que igual o peor era el miedo a los muertos y empezó su cuento. (p. 85)

En esta sección del marco el hablante del primer nivel introduce a Amaranto, quien deviene narrador intradiegético; este aspecto lo anuncia ya la segunda frase del cuento ("dentro, el viejo contaba"); el narrador del marco no desarrolla ni reproduce los intercambios dialógicos que preceden el inicio de la metadiégesis, como lo revela el recurso al discurso narrado ("y luego hablamos de esto y lo otro y se cayó en el miedo")[17]. Desde el comienzo el hablante del marco guía la atención hacia el metarrelato y a la instancia productora del discurso del segundo nivel.

El primer nivel narrativo se recupera varias veces, interrumpiendo el desarrollo de la metadiégesis. Estas interrup-

ciones subrayan el carácter de narración oral del metarrelato (expresado ya en "el viejo contaba"), al manifestarse el narrador como receptor directo de la narración de Amaranto; el narrador del primer nivel proporciona también datos pertinentes a la situación en que se produce el relato segundo. Esta información, que en realidad no añade nada al desarrollo de la historia, es importante cuando se persigue establecer una caracterización acabada del narrador oral en los cuentos de Jorge Cardoso.

Una vez que Amaranto ha terminado su narración, se recupera el nivel discursivo del primer nivel, completándose así el marco narrativo:

> Esto dijo Amaranto aquella noche de lluvia. Después vino la vieja con dos tazas de café y empezamos a hablar de los tiempos de ahora. (p. 88)

Una vez más el discurso narrado ("y empezamos a hablar de los tiempos de ahora") subraya, dentro del cuento, la importancia del relato del viejo Amaranto.

Aunque la estructura formal de "Peña" es semejante a la de "Una visión", por cuanto ambos cuentos están integrados por un primer nivel que deviene marco narrativo, y un metarrelato (en el caso de "Peña", dos) que constituye el segundo nivel, la extensión y la relación de importancia entre ambos niveles varía en estos cuentos. El marco de "Peña" es considerablemente más extenso que el de "Una visión" y, a diferencia de aquél, no sólo constituye la situación narrativa diegética necesaria para que se produzca el metarrelato, sino que desarrolla una pequeña

historia que caracteriza la condición humana y el compromiso revolucionario del narrador intradiegético. Tanto el narrador del segundo como el del primer nivel, están mejor fisonomizados que en "Una visión" y, al igual que en todos los cuentos con metarrelato, se les atribuyen características (en este caso de heroísmo, modestia y generosidad) que lo destacan del grupo al cual pertenece.

La función narrativa de los metarrelatos en "Peña" está expresamente indicada por el hablante del primer nivel:

> Y entonces empezaban bajo la noche del albergue aquellos otros cuentos. Utra, La Grúa, Julián Kiquí, o cualquiera de nosotros, le pedíamos el favorito de todos: la vez que usted hizo la apuesta de los cinco pesos. (p. 430)

La ausencia de relaciones temática o causal entre el relato del primer nivel y los del segundo, es evidente. El relato marco se refiere al heroísmo de Peña durante Girón y Escambray, y a su autocuestionamiento respecto de su comportamiento durante los años que precedieron a la revolución ("Caballero, mira que yo he sido un hombre cobarde", p. 419). Los metarrelatos, sin embargo, cuentan algunas de las artimañas a que debió recurrir el narrador durante aquel período para superar situaciones extremas de falta de dinero y alimento. Es evidente que, si bien los relatos segundos amplían y complementan la caracterización del narrador de la metadiégesis, su principal función es la de entretener a los compañeros de la zafra durante el descanso vespertino. En este sentido, su función es netamente narrativa.

Puesto que el relato del primer nivel desarrolla una pequeña historia, los metarrelatos interrumpen el fluir del discurso na-

rrativo del primer nivel. Esta constituye otra de las diferencias entre este relato y "Una visión", donde, como vimos, el relato de Amaranto no constituye interrupción alguna, dado que el marco narrativo no desarrolla una línea incidental. La estructura de "Peña", entonces, aunque formalmente idéntica a la de "Una visión", constituída por un marco narrativo a partir del cual se desarrolla un relato enmarcado, resulta más compleja al conjugar tres historias temáticamente independientes cuyo único nexo formal lo constituye la presencia de Peña en cada uno: como personaje de la diégesis y como narrador-protagonista de los metarrelatos.

El tercer cuento cuyo metarrelato cumple una función específicamente narrativa, es "En la caja del cuerpo". Al igual que en "Una visión", la función principal del primer nivel narrativo es la de entregar información acerca del narrador de la metadiégesis y de la situación a partir de la cual se produce su discurso. El discurso del narrador del primer nivel fija en el espacio y en el tiempo el discurso del narrador intradiegético, proporciona información acerca del lugar donde se lleva a cabo la narración metadiegética y el narrador se evidencia como uno de los narratarios del discurso del mulato.

> Alto y magro, recostado al mostrador de la tienda ... (p. 110; la cursiva es del texto)
>
> nos arrancó la risa de un golpe, casi en competencia porque se nos oyera mejor a cada uno. Luego el mulato siguió diciendo: (p. 111; la cursiva es del texto)

Una de las principales diferencias entre los cuentos ante-

riores y éste, se produce por el hecho de que el primer nivel narrativo de "En la caja del cuerpo" no deviene marco narrativo: no introduce la metadiégesis, no presenta al hablante del segundo nivel antes de que éste inicie su discurso, ni concluye el relato hacia el final. La principal razón, a nuestro juicio, de que el relato del primer nivel no sea marco narrativo, reside en la proximidad temporal de los discursos de los narradores de ambos niveles. Aunque el discurso del narrador del primer nivel es posterior al del hablante del segundo nivel, el narrador de la diégesis puede marcar expresamente esta distancia, o bien crear una ilusión de cuasi simultaneidad entre ambos discursos. El primero es el caso de "Una visión" y "Peña", como lo expresa el discurso del narrador de la diégesis:

> Esto dijo Amaranto aquella noche de lluvia. ("Una visión", p. 88)
>
> ¿Usted recuerda, Peña? Fue la pasada, la zafra de los diez. ("Peña", p. 428)

En el primer caso, el demostrativo "aquella" señala la distancia temporal que separa ambos discursos; en el segundo fragmento, queda explicitada por la indicación de que los incidentes referidos sucedieron el año anterior. En "En la caja del cuerpo", sin embargo, el discurso del narrador del primer nivel es contemporáneo con el discurso del narrador del nivel segundo. Como ya hemos indicado, aquél es necesariamente posterior a éste; la ilusión de simultaneidad está dada por el hecho de que el narrador de la diégesis da cuenta del discurso del narrador intradiegético a medida que éste se va produciendo[18]. La extrema cerca-

nía temporal de ambos discursos le impide al narrador del primer nivel organizar el discurso del segundo nivel dentro de su propio discurso.

Las acotaciones del narrador del primer nivel, por otra parte, tienden a subrayar la impresión de simultaneidad de ambos discursos: a diferencia de los cuentos anteriores, sus indicaciones son accesorias y refieren detalles que revelan su condición de testigo inmediato de la narración diegética. Aludimos especialmente a su constante mención de la mosca que irrita al mulato y que lo hace interrumpir en varios momentos su relato:

> *y se detuvo en aquel momento porque una mosca vino huyendo del agua y entorpecida por el calor casi se le mete en la boca*. (p. 110; la cursiva es del texto)

La ilusión de contemporaneidad de ambos discursos no se expresa sólo en el discurso del narrador de la diégesis, sino también en el intercambio dialógico que en un momento se produce entre el mulato y su audiencia; el narrador del primer nivel no da cuenta de él recurriendo al discurso indirecto, sino que lo transcribe directamente:

> *y entonces dijo:*
> --Sin embargo, tres días más tarde, Guadalupe agarró al Congo.
> --¡Cómo!
> --¡Se desdijo el hombre!
> --¿Se vendió por dinero?
> *Eramos nosotros ahora los que le echábamos, atropelladas, las preguntas al mulato* [...] (p. 115; la cursiva es del texto)

Al igual que en "Una visión", el metarrelato constituye el núcleo del cuento y, como señalamos más arriba, el discurso del

primer nivel narrativo informa acerca del comportamiento del narrador del segundo nivel. Los comentarios del narrador diegético se diferencian del relato del segundo nivel, además, porque se hallan impresos en letra cursiva. La función del metarrelato es eminentemente narrativa. Lo que interesa es el cuento del mulato y el marco, como el de los cuentos anteriores, sólo constituye la situación necesaria para que se produzca el discurso metadiegético.

En algunas narraciones el metarrelato cumple una doble función en forma simultánea. Tal es el caso de "Los sinsontes", por ejemplo, donde el metarrelato es un cuento infantil, referido por Pepe Lesmes a un grupo de niños. Como en "Peña", la función principal del relato enmarcado es lúdica: su objetivo es entretener:

> Los suyos principalmente fueron siempre los niños, porque le hacían un corito de seis u ocho descalzos, boquiabiertos, sentados en el suelo y oyendo con todos los ojos. Entonces él empezaba por cualquier cosa: el caso del patabán que no se dejó tumbar. ("Los sinsontes", p. 263)

La historia del patabán ejemplifica el tipo de realidad que Lesmes imagina y que sus compañeros rechazan en forma radical. Se trata, como en "El cuentero", de un mundo imaginado que excluye la miseria y sufrimientos del presente y que, por lo tanto, ofrece al menos pasajeramente, un refugio. El metarrelato en sí, como historia, no afecta la línea incidental de la diégesis, pero presenta un tipo de realidad que la comunidad descarta, cual es el mundo imaginario creado únicamente por la palabra, que es más justo y promisorio que el del diario vivir. Es justamente

el rechazo de este mundo "verbal" el que llevará a Lesmes a fantasear acerca de la realidad, a distorsionarla, recuperando así su lugar en la comunidad, pero acarreando en último término, la desgracia de uno de sus integrantes.

Los metarrelatos del siguiente subgrupo, "Nino" y "El hombre marinero", se subordinan, como los cuentos que recién hemos analizado, al relato del primer nivel a partir de uno de sus elementos estructurales: el del personaje. La principal función de estos metarrelatos es la de proporcionar información que la diégesis no entrega, pero que sin embargo es imprescindible para su intelección. Usualmente esta información aporta antecedentes acerca de algún aspecto de la situación narrativa diegética, como lo demuestran los metarrelatos de "El hombre marinero" y "Nino". El relato segundo de "El hombre marinero" refiere la historia del langostero de labio leporino y la razón por la cual ha sido víctima de la burla de los pescadores. Sin esta información sería difícil comprender el desarrollo y desenlace de la diégesis, que culmina con el suicidio del langostero.

En "Nino", la función del relato del viejo Julián, es la de entregar la recta versión de los hechos que llevaron a la muerte a Celorio Ramos, en cuyo velorio se hallan él y el narrador del primer nivel; el metarrelato, por lo tanto, no sólo alude a los antecedentes y razones que llevaron a Nino al homicidio, sino que constituye un desmentido a la versión que entrega la diégesis a partir de los comentarios de los deudos y amigos de Ramos, también presentes en sus exequias.

Como en los cuentos del grupo anterior, el metarrelato de "Nino" supera en extensión y jerarquía al marco narrativo. La diégesis interesa principalmente en tanto presentación de una versión distorsionada de la muerte del soldado, la que obligará al viejo Julián a reconstruir los hechos tal como sucedieron, y a redimir la figura de Nino. En este cuento, la función explicativa del metarrelato es evidente, aunque también se encuentra presente la función narrativa.

La segunda gran división que establecimos en los cuentos con metarrelato incluye aquellos en los que los relatos segundos presentan una relación de doble subordinación respecto al relato del primer nivel. Como se recordará, esto significa que el metarrelato tiene ingerencia directa sobre el desarrollo de la diégesis y puede, en última instancia, determinar el desenlace de la historia en la medida en que la subordinación compromete tanto el plano de los personajes como el de la acción. En este apartado se inscriben cinco cuentos: "Los sinsontes", "Después de los días", "Un olor a clavellina", "La noche como piedra" y "El cuentero", que constituye el caso más significativo, por cuanto es el que más acabadamente presenta la interacción entre los metarrelatos y la diégesis.

En "El cuentero", el narrador de la metadiégesis y el narrador del primer nivel, son personajes de la diégesis. Esta no es, sin embargo, un simple marco a partir del cual se presentan los metarrelatos. Los tres relatos segundos presentan historias independientes entre sí; cada una refiere una anécdota de su

narrador, Juan Candela, quien inventa los incidentes que refiere o los exagera considerablemente. Es justamente esta dosis de exageración la causante directa de los incidentes de la diégesis, los que se van intensificando con cada cuento de Candela:

> En verdad, pensábamos entonces que era necesario ahogarle aquel poder a Juan, porque a un hombre se le puede aguantar una mentira por ser la primera, otra por decencia, pero la tercera suena como bofetón y ése hay que contestarlo enseguida. (p. 62)

El proceso, como revela la cita, es gradual. En un comienzo los hombres se fascinan con el poder del cuentero (metarrelato de los peces), con su capacidad para referir "cosas que pudieron haber sido", dando luego paso a la desconfianza (metarrelato del tío que iba de Cuba a México a caballo) y, finalmente, con la historia del majá, se produce el enfrentamiento directo. El cuento sin embargo, no termina aquí; finalmente Candela es redimido, y los hombres reconocen que "hay muchas cosas que son y sin embargo no parecen" (p. 67). A diferencia de la gran mayoría de los relatos segundos de los otros cuentos de este grupo, los de "El cuentero" no son causa del desenlace de la línea incidental del primer nivel, sino origen de la historia propiamente tal.

En los otros cuentos, "Después de los días", "Un olor a clavellina" y "La noche como piedra", los metarrelatos afectan el desenlace de la historia. En el primero, por ejemplo, los metarrelatos proporcionan información que la diégesis no entrega y que determina el comportamiento final del narrador homodiegético del primer nivel. La primera metadiégesis, referida

por Manuela, madrastra del narrador, cuenta su tragedia y las frustraciones personales que la llevaron a humillar y despedir a Susana, acción que determinó fatalmente su relación con el hijastro, de quien Susana había sido nodriza. El segundo metarrelato, a cargo del padre, completa la historia de Manuela y es el conocimiento del pasado de su madrastra el que hace variar la actitud del joven, al comprender las motivaciones de la mujer.

En "Un olor a clavellina" el metarrelato refiere la historia de Graciela, que se traduce en una desilusión amorosa y en el rechazo general de que es objeto por parte del pueblo pacato. La historia del viejo quiebra la decisión del narrador de la diégesis de no visitar a la mujer ("Lo que sí no quería ¿sabe usted?, era llegarme por casa de Graciela", p. 306), quien se siente impelido a visitarla, a modo de desagravio y agradecimiento a Graciela por el cariño que recibiera de ella durante su niñez.

En "La noche como piedra", si bien los metarrelatos afectan la línea incidental del marco (razón por la cual lo incluimos dentro de este grupo), el centro de interés está en las metadiégesis. En este sentido, el cuento es congruente con los relatos del primer subgrupo ("Una visión", "Peña", "En la caja del cuerpo"). Como en "Peña", el marco narrativo desarrolla una pequeña historia, pero el interés se dirige hacia los metarrelatos, los que, por otra parte, no responden a la necesidad de completar la información que la diégesis no proporciona. La fun-

ción de los metarrelatos de este cuento es narrativa, como la de los del primer subgrupo, aspecto que se evidencia en la importancia que se le concede a la acción de narrar que ejerce el hablante intradiegético. Es la fascinación ejercida por el acto de narrar de la voz narrativa de la metadiégesis sobre los personajes del primer nivel (comparable a la que imponen Juan Candela y Peña respecto de sus audiencias), la que los impulsa a abandonar al amigo muerto e ir en pos del cuentero desconocido:

> Mas, todo aquello no fue lo increíble. Lo que yo digo que no entiendo, ni perdono, ni me lo dispenso tampoco, fue lo otro, lo que no se pudo evitar. Apenas el hombre se puso en pie y sin una palabra más salió por la puerta a la noche, todos lo seguimos. (p. 451)

La descripción de la relación que se establece entre los metarrelatos y la diégesis, así como el análisis de las funciones que los relatos segundos cumplen dentro del texto, revelan una constante interesante de reiterar, cual es la importancia que adquiere el metarrelato por sobre el relato del primer nivel. En más de la mitad de los cuentos, la metadiégesis es más extensa y relevante que el relato marco ("Una visión", "Peña", "En la caja del cuerpo", "La noche como piedra"), o parece adquirir igual importancia ("El cuentero", "Nino", "Un olor a clavellina"). La jerarquía del metarrelato hace que el narrador intradiegético pase a ocupar a su vez un lugar destacado, en tanto entrega la enunciación del relato segundo.

CAPITULO SEGUNDO

LA FIGURA DEL CUENTERO

En los cuentos con metadiégesis es posible identificar dos grupos de narradores intradiegéticos: el del cuentero, figura perteneciente a la tradición popular, y el de los narradores que, aunque refieren una historia oralmente (la única vía de entrega del metarrelato en la cuentística que nos ocupa), no encarnan la figura del cuentero según se conoce en la tradición popular y cuyas características han sido estudiadas principalmente por los folkloristas. Este segundo tipo de hablante se evidencia en cuentos tales como "Después de los días", "El hombre marinero", "Nino", "Un olor a clavellina". En ellos, la función de los metarrelatos es fundamentalmente explicativa y en general éstos emanan de alguna elipsis de la diégesis que se hace necesario explicitar, contrastando así con los relatos a cargo de un cuentero, cuya función es eminentemente narrativa y temáticamente independiente del relato marco.

Como han determinado algunos folkloristas, la función principal del relato popular oral (la crítica folklórica habla de "prosa narrativa folklórica") es lúdica[19] y la capacidad narrativa del cuentero es, por lo tanto, de decisiva importancia y la que en último término lo define como tal:

> Storytellers regard the mastery of storytelling elements as a necessary preliminary stage prior to any successful practicing of their art in public, since the audience not only expects of them an established manner of interpretation, but also rates them according to the degree of artistry the art-

ists command.[20]

Este rasgo, señalado como imprescindible, es decisivo en la caracterización de los cuenteros que hallamos en nuestro corpus narrativo:

> Una vez hubo un hombre por Mantua o por Sibanicú, que le nombraban Juan Candela y que era de pico fino para contar cosas.
> [...]
> No había pájaro en el monte ni sonido en la guitarra que Juan no se sacara del pecho. ("El cuentero", p. 58)

Y en "La noche como piedra":

> Entonces fue cuando vino el hombre [...] Y al cabo el hombre fue tomando la palabra y diciendo. Diciendo de un modo que llegaba a cada oreja, que era inevitable oír. (p. 442)

En la medida en que el acto de enunciación del metarrelato se despliega frente a una audiencia que se constituye en receptora directa de la narración, el acto de enunciación deviene presentación, aspecto que lo distingue de los actos enunciativos de los otros narradores que no son cuenteros. En estos cuentos el centro de interés recae predominantemente sobre lo que se narra y no en los procedimientos mediante los cuales se refiere el metarrelato, aspecto que, como se puede desprender de las citas, es de primordial importancia para calificar al narrador popular. La materialización de esta situación narrativa folklórica que deviene "presentación" o "performance" según la terminología anglosajona, debe contemplar la participación de los siguientes elementos:

> "performance" has been used to convey a dual sense of artistic action --the doing of folklore-- and artistic event --the performance situation, involving performer, art form, audience, and setting-- both of which are basic to the devel-

oping performance approach.[21]

Los elementos que Bauman señala como necesarios para la comunicación folklórica, es decir, situación de presentación, la figura del "presentador", forma de entrega del discurso, existencia de una audiencia y de un espacio donde se lleva a cabo la representación, son los elementos que la crítica folklórica ha analizado en su intento por caracterizar la figura del cuentero, el cuento folklórico y las condiciones en que usualmente se produce este tipo de situación narrativa.

Si nos centramos primero en la figura del cuentero, veremos que una de las características propias de este tipo de narrador popular es su pertenencia a la clase trabajadora:

> storytellers come always from the ranks of "small people" such as day-labourers, farm hands, sailors, itinerant journeymen, cobblers, tailors, etc.[22]

Casi la totalidad de los narradores de la cuentística de Jorge Cardoso proceden de los estamentos sociales económicamente más desmedrados. Los cuenteros, en particular, son trabajadores de la caña de azúcar (Juan Candela y Peña), campesinos (Amaranto y el mulato), itinerante, según se puede inferir de "La noche como piedra", o carbonero en el caso de Pepe Lesmes.

Otra de las características externas del cuentero que se repite en la tradición folklórica, se refiere a su edad:

> Save a few exceptional cases, the recognized raconteurs are mostly elderly people between 60 and 80, and hardly any of them is under 40.[23]

Excepto Juan Candela, Peña y el cuentero de "La noche como piedra", cuyas edades se especifican como superiores a los cuarenta años

("uno debe saber lo que son los sustos cuando tiene cuarenta años y ha vivido pobre siempre", "El cuentero", p. 65); "--Yo digo mucho antes; eso también fue después. Calcule que tengo cuarenta y cinco años", "Peña", p. 429; "Hacen, pongan ahora, cincuenta y más años de todo esto.", p. 445), y Amaranto, que recibe el apelativo de "viejo", los cuenteros de Cardoso no parecen ser de excesiva edad, o si lo son, no se enfatiza en ello. De la riqueza de su experiencia se puede inferir que se trata de hombres maduros, pero excepto en los casos mencionados, no existe indicación alguna que nos permita determinar su edad con exactitud. En el cuento "En la caja del cuerpo", el hecho de que el mulato se refiera a Guadalupe, el protagonista del relato, como "viejo", nos hace suponer su juventud respecto de él, pero tampoco constituye un dato que nos permita deducir su edad.

Ambos atributos, el de la procedencia económica y el de la edad, si bien son características frecuentes del cuentero tradicional, no son sino rasgos adjetivos. Lo sustantivo es la capacidad narrativa del cuentero; ésta es la condición indispensable que debe poseer cualquier narrador popular. En el ejercicio de su función narrativa, el cuentero tiene recurso a una serie de elementos paralingüísticos --gestos, música, ruidos, etc.-- que le confieren relieve a la narración propiamente tal y constituyen, por lo tanto, un factor de importancia para la captación de la atención del receptor.

Uno de los principales elementos paralingüísticos utilizados por los cuenteros, son las manifestaciones quinésicas:

> An added physical dimension enters into the elements of folkstyle; the narrator employs voice and body as well as words to dramatize his text. Facial expression, hand gesture, intonation and inflection, and the whole human presence mold the recitation.[24]

El recurso a expresiones físicas de los cuenteros de Jorge Cardoso está específicamente indicada en algunos cuentos, y en "El cuentero", es uno de los factores que el narrador de la diégesis señala expresamente:

> Uno se movía, se daba golpes en las piernas espantándose los bichos, pero seguía ahí, con los ojos fijos en la cara de Juan, mientras él se ayudaba con todo el cuerpo. (p. 58)

> Preciso, certero, Juan sacaba la palabra del saco de palabras suyas y la ataba en el aire con un gesto y aquello cautivaba, adormecía. (pp. 58-59)

Y más adelante:

> Y Juan movía los dedos largos de la mano como peces apretados en un palmo de agua. (p. 60)

La palabra y la mímica adquieren igual importancia en el relato de Juan Candela, y este último elemento no sólo subraya la calidad de "performance" de su acto narrativo, sino que, aunado a su aptitud para contar, lo distingue de los demás a la hora de referir un cuento:[25]

> En esas noches Marcelino, Miguel o Soriano, contaban algo de sus propias cosechas, pero no se les podía soportar después de Juan. Ninguno de ellos tenía aquel manojo de palabras, ninguno el gesto preciso de la mano en el aire. (p. 61)

Aunque en "Peña" las alusiones a recursos paralingüísticos no son tan descriptivas ni frecuentes como en el cuento recién citado, el narrador del primer nivel los menciona brevemente, como elementos integrantes de algunas narraciones de Peña:

> Usted empezaba debajo del mosquitero sin ayudarse siquiera de las expresiones del rostro que tanto le valían. (p. 430)

Además de este aspecto paralingüístico, los estudiosos del folklore han observado otras dos características recurrentes en la enunciación del cuentero. La primera se refiere al hecho de que el cuentero usualmente reproduce en forma directa los intercambios dialógicos entre los personajes de su historia, aspecto que se evidencia con claridad en nuestros relatos. El segundo rasgo apunta al hecho de que en una narración oral el hablante tiende a interrumpir el desarrollo de la historia que refiere mediante intrusiones personales que no inciden directamente en el desarrollo de la línea incidental de su relato. Es fácil colegir que ambos recursos están íntimamente ligados a la narración como "performance", y a la necesidad del cuentero de concederle relieve a su acto narrativo.

> Personal intrusions by the teller form a formulaic bridge between the reality of the performance scene and the fantasy of the told narrative. He interjects comments at turning points of the story, announces and highlights thrilling episodes, and makes smart allusions to the rewards he deserves.[26]

Aún cuando las funciones que Dégh le atribuye a las intervenciones del cuentero son producto de un minucioso y detallado estudio de un amplio corpus de cuentos, éstas no se cumplen cabalmente en los cuentos de Cardoso, ni dan tampoco cuenta de todas las funciones desempeñadas por dichas intervenciones. Dégh, sin embargo, alude a la función más importante de estas intrusiones, cual es la de entregar un marco interpretativo que guíe la comprensión del relato. Sobre este aspecto volveremos más adelante.

El último tipo de intervención señalado en la cita, aquél que tiene por objeto sugerir una determinada retribución, no se produce en ninguno de los cuentos. Los cuenteros de estos relatos no persiguen recompensa material, sino que, por el contrario, buscan entretener y divertir a su audiencia. Esto se expresa con claridad en "El cuentero" y "Peña", donde los cuenteros intentan comunicar una realidad que distraiga, aunque momentáneamente, a sus oyentes de la mezquindad y dureza que signa su presente:

> Allí, con vales para la tienda, y el cuerpo doblado con el sol a cuestas todo el día, uno llevaba metido dentro, el oído para las cosas que pudieron haber sido y no fueron. (p. 58)

Por ello es que, cuando los compañeros de Juan Candela no entienden el sentido de sus historias y se le enfrentan acusándolo de mentiroso, Juan exclama:

> —¡Bestias, nada más que bestias mal agradecidas! ("El cuentero", p. 66)

La generosidad de Peña también es enunciada por el narrador del marco:

> Disfrutaba ocasionar la risa aunque fuera a su costa cuando era de sí el personaje obligado de sus historias. (p. 429)

Las interrupciones que el cuentero provoca en su propio discurso, cumplen en nuestros cuentos varios objetivos: apelar directamente a la audiencia, contribuir en algunos momentos al suspenso de la narración, anticipar algún aspecto de la historia, ofrecer algún comentario sobre los incidentes de la narración y, más relevantemente, guiar la interpretación que del cuento pue-

da inferir el receptor.

Las apelaciones directas a la audiencia son frecuentes en casi todos los metarrelatos, y constituyen posiblemente uno de los signos más evidentes de su oralidad[27]. Sin entrar en la discusión de la relación entre el narrador y el narratario, aspecto que trataremos en el siguiente capítulo, consideremos algunos ejemplos. "¡Ah! compañero, uno debe saber" (p. 65) dice Juan Candela dirigiéndose a sus oyentes y centrando también momentáneamente el foco de atención sobre su propia figura, como sujeto de la enunciación. Estas apelaciones son particularmente frecuentes en "La noche como piedra":

> "Si una mujer está sentada así, en el banco de un parque, que por demás ocultan los crotos, usted puede pensar sin menoscabo de usted, que esa persona está esperando a un hombre. Y ése no será mal pensamiento suyo aunque le hayan enseñado a razonar así, queriéndolo conformar virtuosamente pícaro para vivir." (pp. 442-443)

Este fragmento constituye, sin lugar a dudas, una apelación al receptor, destinada principalmente a asegurar su atención, a comprometerlo con la interpretación que de la situación narrativa hace el hablante. El cuentero de este relato está constantemente formulando preguntas (retóricas) a su audiencia: "¿Quiere más?" (p. 443); infiriendo preguntas que la audiencia le podría formular: "Ahora no me pregunte usted por dónde yo supe estas cosas" (p. 443); e incorporando al narratario en su discurso: "Hacen, pongan ahora cincuenta y más años" (p. 445).

La producción del suspenso no sólo se logra a través de la intensificación de los incidentes hacia su culminación, sino también interrumpiendo la narración justamente en el momento de

su clímax, demorando así el desenlace. En "El cuentero" este efecto se consigue mediante la formulación de una pregunta que detiene el flujo del discurso del cuentero:

> "¿Dónde pues, mi tío hallaba aquellas viandas de Dios?"
> Juan dejó la pregunta en el aire casi vestida de humo y oliendo a tabaco. Yo aproveché para recorrer de un vistazo la cara de todos. Marcelino estaba mirando y con un mosquito chupándole la sien. Soriano vuelto todo a Juan y Miguel y todos indefensos, como moscas. (pp. 62-63)

Y luego:

> Mas, Juan curó de sus calenturas. Se quedó con la tos, pero eso hizo más interesante todavía sus cuentos. Porque la aguantaba hasta el momento de hacer una pregunta, seguro de que así prolongaba el tiempo en espera de la respuesta [...] (pp. 64-65)

Las anticipaciones que revelan sólo parte de los incidentes, o un aspecto de los mismos, y ocultan suficiente información como para despertar la curiosidad del oyente y asegurar de este modo su constante atención, constituyen otra de las propiedades que presentan las intervenciones del cuentero. En el cuento "Una visión", este tipo de interrupción no sólo anticipa el enfrentamiento entre Amaranto y el supuesto aparecido, sino también la victoria de Amaranto por sobre el "fantasma":

> Yo, la verdad, respeto, pero me digo: si la tierra saca una planta de cada semilla y hay siempre agua corriente en el río, ¿a qué viene andarse con los muertos? [...] Si el cielo tiene veredas, justo que el muerto se quede allá y no baje a molestarlo a uno. (pp. 85-86)

Y en "La noche como piedra":

> Ahora, crea lo que es difícil de creer: cuando usted confía en un hombre si no se le vuelve bueno se le mejora bastante. Pero, no, espérese; no haga regla absoluta de nada en esta vida tampoco. No da siempre un resultado favorable lo dicho, porque ahí tiene el caso del gallegito. (p. 446)

En este fragmento, como en el anterior, se conjugan diferentes funciones de la intervención personal del cuentero: apelación directa al receptor, con el consiguiente estímulo de su atención, enunciación del tema que desarrollará la historia y entrega de un marco ideológico que guíe la interpretación del relato: "no haga regla absoluta de nada en esta vida tampoco". Estas intervenciones, por otra parte, son deixis que reenvían a los elementos que integran la situación comunicativa propiamente tal: al emisor, al receptor, al código. La significación de la deixis, o instancias de metacomunicación, como las denomina Barbara Babcock[28], es de gran importancia para la descripción y comprensión del proceso enunciativo que estamos analizando. Debido, sin embargo, a que se trata de un problema que afecta a toda la narrativa de Cardoso, debemos postergar su análisis para cuando estudiemos este aspecto discursivo de la enunciación.

La crítica del folklore ha observado ciertas constantes respecto de las ocasiones en las cuales el cuentero es llamado a desempeñar su actividad narrativa. Aunque estas circunstancias pueden variar de acuerdo a la procedencia étnica y geográfica del cuentero y/o de la audiencia, es posible establecerlas principalmente a partir del tipo de trabajo que mayoritariamente realice la comunidad a que pertenecen el cuentero y el receptor. Los trabajadores temporales de la agricultura, en nuestro caso de la zafra, ofrecen rasgos similares en lo que a la realización de la velada narrativa se refiere. Tanto en "El cuentero" como en "Peña", los cuenteros narran sus historias por la noche, cumplien-

do así una de las reglas enunciadas por L. Dégh:

> The proper time for storytelling was the evening, after the evening meal, before turning in.[29]

Los velorios constituyen otra de las ocasiones propicias para las presentaciones narrativas, que en algunas culturas son parte integrante del rito mortuorio a seguir. En dos de los cuentos, "Nino" y "La noche como piedra", se refieren metarrelatos durante un velorio. Resulta interesante destacar esta circunstancia en el primer cuento, dado que revela la incorporación de rasgos folklóricos en un cuento en el cual el metarrelato no es referido por un cuentero.

Las características de narración oral que presentan en general los metarrelatos, no se encuentran únicamente en aquellas narraciones referidas por un cuentero, aún cuando sea en ellas donde se manifiestan con mayor claridad. Tal modalidad la comparten también otros cuentos de Jorge Cardoso, y que --a diferencia de los que hemos considerado antes-- no duplican su estructura narrativa: "Leonela", "Estela", "La rueda de la fortuna", "Un brindis por el Zonzo", "Un poco más allá", "Nadie me encuentre ese muerto", "Algunos cantos de gallo". En estos cuentos el narrador suele ser un hombre de pueblo, quien refiere alguna anécdota de su pasado o alguna de las cuitas que lo afligen a él y a su comunidad. Cardoso recrea eficazmente las propiedades discursivas y el estilo del hombre de pueblo. Como señala Rodríguez Feo,

> Mientras oía al campesino, meditaba lo que serían esos cuentos elevados a la categoría de arte literario por

> uno de nuestros escritores de ficción. Esta hazaña es la que Onelio Jorge Cardoso ha logrado a plenitud en esos cuentos.[30]

Aunque el carácter oral de la narración es el rasgo que más claramente vincula estos relatos con la narrativa folklórica, Cardoso incorpora también otros elementos propios del relato folklórico en sus cuentos. Atendiendo al contenido, los metarrelatos de los cuenteros caben dentro de las clasificaciones genéricas establecidas para la narrativa folklórica. Los cuentos de Juan Candela, por ejemplo, son embustes ("lying tales" o "tall tales", según la crítica anglosajona), es decir, anécdotas que refieren exageradamente una supuesta experiencia del narrador. Al género de la anécdota pertenecen también los metarrelatos de "Peña", "En la caja del cuerpo", "Una visión" y "La noche como piedra". El metarrelato de "Los sinsontes", pertenece al género Märchen[31] y es el único que, a nuestro juicio, puede considerarse como auténticamente folklórico. La figura del gallego, por otra parte, que se repite con caracterizaciones distintas en "Isabelita", "En la ciénaga" y "La noche como piedra", pertenece a la tradición folklórica cubana. También el tema de la muerte que sale en busca de su víctima y es derrotada por las fuerzas vitales tanto de la naturaleza como humanas, desarrollado en "Francisca y la muerte", pertenece sin lugar a dudas al acervo folklórico[32].

La crítica ha establecido, tanto para el plano del enunciado como para el de la enunciación, determinados principios que regulan la estructura y composición de los distintos géneros de la prosa folklórica: 1) la presencia de un marco narrativo que, co-

mo en el caso de los cuentos con metarrelato (y en varios de los cuentos sin metarrelato) introduce y concluye el relato; la incorporación de intervenciones del narrador destinadas, principalmente, a establecer un canal comunicativo con el narratario. 2) La utilización de figuras retóricas establecidas, empleadas frecuentemente en la caracterización de los personajes. 3) El uso de secuencias verbales reconocidas, tales como "érase una vez", "colorín colorado, este cuento se ha acabado", etc. 4) La repetición de pasajes y secuencias narrativas completas así como también de determinadas secciones del texto, que en la poesía folklórica reciben el nombre de estribillo.

El cumplimiento del primer principio ha quedado suficientemente documentado en lo que a los metarrelatos se refiere y, como se verá más adelante, está representado también en otros cuentos que poseen rasgos de oralidad aun cuando no dupliquen su estructura narrativa ("Estela", "Algunos cantos de gallo", "En la caja del cuerpo", "Un poco más allá"). Los otros principios mencionados no se cumplen en los cuentos de Jorge Cardoso; en este sentido es particularmente importante la ausencia del principio de repetición que, según la crítica folklórica, es uno de los elementos básicos de este tipo de composición y el que la diferencia más claramente de la creación literaria:

> the concept of repetition as the chief compositional characteristic of oral literature already shows to be useful for literary study as a whole, by pointing out and accounting for a significant difference between oral and written literature.[33]

Efectivamente, el principio de repetición está ausente en todos los relatos, a excepción del metarrelato del patabancito en "Los sinsontes" y de "Francisca y la muerte". En el primero se repite tres veces (la triple repetición es particularidad del Märchen) la misma secuencia narrativa. El narrador se acerca tres veces, en tres días consecutivos a cortar el arbolito, notando en cada ocasión que éste ha huído del lugar donde lo había encontrado el día anterior. Al tercer día el leñador decide no cortar el arbolito y le pide al patabancito que de allí en adelante sea su compañero. En "Francisca y la muerte", se repite casi exactamente (esta vez cuatro veces, siendo la cuarta la oportunidad que más variaciones presenta) el proceso de búsqueda de Francisca. En cada oportunidad la muerte se acerca a pedir información acerca del paradero de la anciana, se dirige presurosa y molesta por la primavera y el sol hacia el lugar donde debería estar Francisca y, al no hallarla, reinicia el proceso; éste termina cuando la parca, después de una prolongada búsqueda, se siente cansada y debe tomar el tren que la regresará a su punto de origen.

La ausencia de este principio de la mayoría de los cuentos del autor cubano, confirma su carácter eminentemente literario, y sirve para diferenciarlos de la composición auténticamente folklórica. Es indudable que en estos relatos existe un intento por rescatar determinados aspectos del arte popular --la figura del cuentero, por ejemplo, o la espontaneidad del hombre de pueblo que refiere una anécdota-- y por fijar literariamente algu-

nas manifestaciones propias del arte folklórico.

La incorporación del discurso oral entregado por un narrador segundo (popular) tiene numerosos precedentes y corresponde a lo que la crítica literaria rusa ha denominado skaz:

> The apparent dominance of the speaking voice constitutes an escape from literature into folkways through a mode of narration well known to Russian writers and best identified by Russian critics as skaz, a word meaning "to say, speak or relate".[34]

El skaz implica, por consiguiente, la recreación del modo narrativo folklórico en la obra literaria. La figura del cuentero y la presencia de un auditorio a quien va dirigida la historia referida por el narrador popular, son elementos definitorios del skaz, así como la mantención de un estilo y vocabulario propios del cuentero. La utilización del skaz como una de las estructuras discursivas dentro de la obra literaria, responde a un esfuerzo por rescatar y fijar una tradición folklórica que siempre corre el peligro de perderse:

> The writing of skaz corresponds in some ways to the collecting of folksongs and folktales insofar as collection generally begins when folk tradition is dying out.[35]

En nuestro caso particular, no podemos afirmar que los cuentos a que hemos aludido procedan directamente de la tradición popular cubana. Lamentablemente no contamos con recopilaciones de cuentos folklóricos cubanos que nos permitan investigar a fondo este aspecto del problema. Aún cuando así fuera, la narrativa de Jorge Cardoso persigue incorporar y reelaborar elementos propios de la narrativa folklórica, si bien no es éste el carácter predominante en estos relatos cuya factura literaria es la funda-

mental. Conviene insistir, no obstante, en que la cuentística de Jorge Cardoso se nutre de ciertas manifestaciones populares para expresar determinados contenidos que conectan su narrativa con expresiones vitales del hombre cubano y latinoamericano en general.

CAPITULO TERCERO

EL NARRATARIO

Toda narración, en tanto acto de discurso, despliega los elementos y presenta las características inherentes a todo procedimiento discursivo: contiene una instancia que es la fuente del discurso (el narrador), conlleva un mensaje (lo narrado) y establece una instancia receptora (el narratario). Los extremos de este proceso, como señalamos más arriba, forman parte del universo ficticio del relato, son de naturaleza lingüística y, por lo tanto, no pueden ser confundidos con el autor ni el lector real, respectivamente[36]. De igual forma, es necesario recordar que el narratario posee estatuto imaginario lo mismo que el narrador. Otra característica fundamental del narratario en tanto que figura receptora del discurso narrativo, consiste en que no puede hacer uso de la palabra, facultad que es privilegio del narrador[37]. En cuanto el narratario toma la palabra se transforma en emisor. Como receptor, sólo puede intervenir en la narración por medio del discurso del narrador, como sucede en algunos cuentos de Jorge Cardoso ("La noche como piedra", por ejemplo), cuando el narrador formula preguntas que interpretan una inquietud o reacción del narratario frente al discurso narrativo.

Dado que todo mensaje va dirigido siempre a un narratario, las características particulares de cada alocutario son inferibles del propio texto. En otros términos, esto significa que cada texto crea su propio narratario, posible de caracterizar a

partir de las marcas de narratario impresas en el texto[38]. La alusión al narratario puede ser explícita, como sucede en aquellos casos en que el narrador lo apela directamente; implícita, si el texto o el discurso del narrador incorpora rasgos que permiten fisonomizar sus características específicas; o neutra, si se evita toda alusión a la intervención del narratario en el proceso de enunciación[39]. De cualquier manera que se manifieste su presencia, las concreciones específicas del narratario se actualizan como desviaciones de un narratario modelo, que Gerald Prince ha denominado narratario grado cero.

> Il faut donc préciser quelques-unes au moins des caractéristiques qui les fondent ainsi que certaines façons dont elles peuvent varier et se combiner, il faut pouvoir les situer tous par rapport à une sorte de degré zéro du narrataire[40].

Este narratario grado cero posee, en primer término, determinadas capacidades lingüísticas: 1) entiende la lengua del discurso que se le dirige y conoce todas las denotaciones --no así las connotaciones-- de su léxico. 2) Conoce a la perfección la gramática que rige la lengua del texto, pero no es capaz de inferir las potencialidades paragramaticales, es decir, el sentido que, por ejemplo, puede alcanzar un hipérbaton o la significación que el uso de determinada sintaxis pueda tener en el texto. 3) Posee algunas facultades de raciocinio que le permiten deducir los supuestos que rigen la formación de una frase o grupo de frases. Por otra parte, el narratario grado cero domina la gramática del texto y las reglas que rigen el desarrollo de la historia. Goza de una memoria privilegiada que lo capacita para recordar todos

los detalles de la historia. Sin embargo, debido a que no posee características sociales, psicológicas, ideológicas o morales, el narratario grado cero es incapaz de interpretar o evaluar la historia en términos morales o ideológicos y requiere, por lo tanto, de la palabra del narrador como guía. Este narratario tampoco es capaz de establecer relaciones intertextuales, dado que sólo conoce el discurso que se le dirige, no sabe de costumbres ni de otra realidad más que la que le presenta el discurso narrativo. Finalmente, el narratario grado cero carece de ubicación temporal y espacial específicas. Como se puede inferir, el narratario grado cero no incorpora rasgos particularizadores; éstos son propios de los narratarios cuyas características los alejan del modelo: "The particular number and combination of deviations found in any text, create a more or less well-defined and analyzable narratee".[41]

Todos los narratarios de los cuentos de Jorge Cardoso encarnan algunas de las características del modelo descrito: todos, por ejemplo, entienden la lengua del discurso que se les dirige; muchos, como se verá luego al estudiar los discursos abstracto y valorativo, requieren del discurso no mimético del narrador para comprender el relato; todos dominan a la perfección la gramática que rige el texto. Existen, no obstante, desviaciones que permiten establecer con mayor precisión la identidad de los narratarios, su status respecto de la figura del narrador, su ubicación espacial y la función que desempeñan en algunos cuentos.

La identidad del narratario no se suele revelar en términos explícitos en los cuentos sin metadiégesis, práctica que sin embar-

go suele ser común en los cuentos con narraciones en segundo grado. En estos cuentos de narrador heterodiegético, el narratario del metarrelato suele ser personaje de la diégesis, y ha sido previamente caracterizado por el narrador del primer nivel. En los cuentos de narrador homodiegético, donde el propio narrador-personaje se convierte en narratario del metarrelato, se suelen conocer sus rasgos a partir del discurso narrativo del primer nivel.

Uno de los rasgos esenciales del narratario grado cero dice relación con el hecho de que su conocimiento del mundo se ajusta a la cantidad de información que sobre éste le entrega el narrador. En este sentido, todas las secciones del cuento que, para su intelección, supongan un conocimiento previo por parte del narratario, constituyen una desviación del modelo y son marcas de narratario. Una de las desviaciones más frecuentes, en lo que a este aspecto se refiere, la constituye la mención por parte del narrador de nombres propios de lugares y personas acerca de los cuales no entrega mayor información. El narratario obviamente es capaz de identificar los lugares y personas mencionados, lo que implica que posee conocimientos que no provienen del relato propiamente tal. Las alusiones geográficas son las más frecuentes y se hallan tanto en los cuentos con metarrelato como en aquellos que no duplican su estructura narrativa: "El homicida", "El cuentero", "En la ciénaga", "Un brindis por el Zonzo", "Estela", "Un poco más allá", "Un olor a clavellina", "La serpiente y su cola", "Por el río", "Me gusta el mar" y "En la caja del cuerpo", entre otros:

> Oyeme bien, para la Ciénaga de Zapata en la fuente misma del Río Negro, hay una vereda, apretada de yana y mangle que es el camino. ("El cuentero", p. 63)
>
> Lo que sí, desde luego, me llevé el dinero nada más porque los sesenta plátanos se los dejé frente a la tienda por el camino que va a Guareiras. ("Peña", p. 432)
>
> --Me hace falta sacar el niño para Jagüey Grande. ("En la ciénaga", p. 202)
>
> Lo sabe hasta Dios por mucho que se pasara la vida allá arriba sin mirar para abajo a Cojímar. ("Un brindis por el Zonzo", p. 232)

No se trata de que el narratario sólo sepa ubicar el pueblo mencionado; lo que interesa es que junto con este dato aporta también su familiaridad con las características de la región, es decir, con las condiciones geográficas, económicas y humanas de la zona.

El proceso inverso resulta igualmente interesante, es decir, cuando el narrador asume que el narratario no posee un conocimiento geográfico aludido en el relato. En el segundo metarrelato de "El cuentero", Juan Candela cuenta cómo su tío, durante la época del hambre, les traía abundantes provisiones de México, hasta donde iba a caballo. A pesar de que casi todos los narratarios no ubican geográficamente el lugar, Soriano, que sí sabe que entre Cuba y México media el mar, identifica la mentira de Candela y da muestras de ello. Los demás, dada su ignorancia respecto de la situación de México, creen a pie juntillas el relato del cuentero.

La referencia a otros personajes suele ser también común en los cuentos. En aquellos que duplican su estructura narrativa,

el narrador puede constatar si el narratario conoce o no a los individuos que menciona, dado que suelen compartir una misma realidad. No sucede lo mismo en los cuentos sin metarrelato; en éstos, el narrador supone que el narratario está familiarizado con los individuos que menciona. "Algunos cantos de gallo" es un ejemplo ilustrativo de este último caso, aún cuando también encontramos este rasgo de narratario en "El hambre", "El homicida", "La melipona", "Peña", "En la ciénaga", "El cuentero" y "La noche como piedra", entre otros:

> Ahora, que tampoco conviene ser esquemático, porque eso es como todo y si no, ahí tienen el caso de Muñoz --no el Muñoz de las cotorras, no, yo digo el que trabajaba en los ferrocarriles, en la oficina, el que estudiaba hipnotismo digo yo. ("Algunos cantos de gallo", p. 381)

Es evidente que el narratario de este cuento sabe distinguir entre los dos Muñoz que se mencionan y que conoce, además, alguna anécdota del Muñoz de las cotorras, que no se explicita en el cuento.

Otra desviación respecto del narratario grado cero que permite caracterizar el grado de conocimiento del narratario respecto del mundo narrado, se refiere a la mención, por parte del narrador, de determinados hechos de la historia de Cuba que ubican temporalmente el relato, pero que sólo pueden ser identificados por un narratario que conozca la historia contemporánea cubana:

> Fue antes de la restricción de la zafra, que se juntaban gente de Vueltarriba con gente de Vueltabajo. ("El cuentero", p. 58)

> ¿Usted recuerda, Peña? fue la pasada, la zafra de los diez.
> [...]

--¿Y Girón, Peña?

[...]

--¿Y la limpia de Escambray, no fueron cosas?
("Peña", pp. 428-429)

En ambos casos, con los datos que señala el narrador, el narratario puede determinar el tiempo de la historia. En el segundo fragmento la alusión a la zafra de los diez, se refiere a la meta de producción azucarera (diez millones de toneladas) que se propuso el gobierno cubano para el año 1970. Este dato permite ubicar la acción del cuento en 1971. Las otras alusiones a Escambray, escenario de las guerrillas contrarrevolucionarias durante la primera mitad de la década del 60, y Playa Girón, nombre que recibe el intento de invasión de Cuba patrocinado por el gobierno de Kennedy, remiten a la participación de Peña en la defensa de la revolución.

En "Abrir y cerrar los ojos", algunos efectos humorísticos nacen de la distinta interpretación que recibe el discurso del narrador autodiegético por parte de uno de los personajes que desconoce totalmente la historia del descubrimiento de América, y el narratario que conoce algunos aspectos de la misma:

> ¿Y no vio también a Rodrigo de Triana? "¿Qué Rodrigo?", me dice. ¡Hombre, ¿quién va a ser, Navea?, el que dio el grito. Entonces el viejo me miró con cierta desconfianza, pero enseguida le brillaron los ojos: "Bueno, espérese; yo no vi al hombre pero oí el grito. Fue un ¡ay! que quemó largo y desesperado". ("Abrir y cerrar los ojos", p. 367)

En "Me gusta el mar", la narración que se complementa con "Abrir y cerrar los ojos", el conocimiento del narratario de tradiciones y costumbres religiosas del pueblo cubano le permite

entender algunos matices del cuento que de otro modo no son posibles de aprehender:

> y hasta diría que me ayuda en esto la Caridad del Cobre que le cuelga a Pedro del cuello. Me veo con los tres Juanes fajados por los palos con los remos [...] (p. 338)

y más adelante:

> Bueno, yo he tratado diez veces de irme al mar. Primero con los Juanes estos que cuelan a más nadie en el barquito, porque dicen que bastante peso llevan con la virgen. (p. 338)

Es evidente que los tres Juanes son quienes se encargan de la parte mecánica de la procesión marítima de la virgen. Sin embargo, un conocimiento más detallado de su función, características, procedencia, etc., conocimiento que comparten el narrador y el narratario (pero no necesariamente el lector real), permitiría captar todas las connotaciones humorísticas que dicha alusión obviamente comporta.

La incorporación o alusión a otros textos, sean literarios o no, constituye también una evidente marca de narratario, por cuanto se lo supone capaz de establecer relaciones intertextuales, posibles de hacer sólo si se está familiarizado con los textos que se mencionan. En "Abrir y cerrar los ojos", se alude a *Adónde van los cefalomos*, de Angel Arango, colección de cuentos de ciencia ficción y que está por lo tanto, estrechamente relacionada con el carácter fantasioso del relato. La mención de este libro supone que el narratario sabe de literatura cubana, al menos de aquella que se produce a partir de 1959 (el libro de Arango fue publicado en 1964) y que podrá establecer las relaciones pertinentes entre este libro y el cuento.

En "Algunos cantos de gallo", el narrador se refiere a otro discurso literario que también supone un conocimiento específico por parte del narratario.

> Ahora bien, los cronistas nunca se han puesto de acuerdo en quién de los dos se sintió primeramente liberado. (p. 387)

La función de esta referencia que apela a otro tipo de discursividad es, justamente, la de ironizar el propio discurso, lo cual constituye un metadiscurso.

Finalmente, las referencias intradiegéticas del narrador, son también caracterizadoras del grado de conocimiento del narratario, dado que refieren a un segmento de la historia que el narratario debiera recordar. En este sentido, estas referencias muestran que la memoria del narratario, a diferencia de la del narratario grado cero, no es perfecta:

> --Yo tenía idea, ya lo dije, hasta de unas vagas memorias. ("Los patines", p. 216)

> Pues le digo, que vi al principio una lucecita como de cocuyos. ("Una visión", p. 87)

> Lo que yo digo que no entiendo, ni perdono, ni me lo dispenso tampoco, fue lo otro, lo que no se pudo evitar. ("La noche como piedra", p. 451)

En cada caso la parte que hemos subrayado es una referencia intradiegética que reitera una idea o concepto expresado ya anteriormente en el cuento.

Si bien la caracterización de la identidad del narratario tiene importancia para el estudio del plano de la enunciación de un texto, en tanto que define los rasgos específicos de uno de los elementos constitutivos de la situación comunicativa litera-

ria, no es menos cierto que el estudio de la relación que se establece entre el narrador y el narratario reviste gran importancia para la descripción del proceso enunciativo actualizado en un texto. Uno de los primeros aspectos a considerar en este sentido, es el de la distancia que media entre el narrador y el narratario. Como señala Prince, ésta puede ser física, si el narrador y el narratario están separados en términos geográficos, como suele suceder en la novela epistolar, por ejemplo; moral, si el narrador y el narratario se rigen por distintos cánones éticos; o intelectual, si la preparación de ambos aparece como cualitativa y cuantitativamente distinta. Estas mismas divergencias pueden también darse entre el narrador y los personajes o entre los distintos narratarios de un mismo texto. Como señala este mismo crítico, en algunos textos, sobre todo en aquellos que tienen un narratario representado, es posible distinguir un narratario principal, que corresponde a la instancia receptora que tiene acceso a toda la narración, a todos los aspectos de la historia, y un narratario secundario, "à qui une partie seulement des événements est racontée le narrataire qui ignore certains faits ou moins importants"[42].

En los cuentos de Jorge Cardoso los narradores y narratarios no suelen estar distanciados físicamente. Al contrario, y especialmente en los metarrelatos, los narratarios constituyen usualmente la audiencia receptora directa de un relato oral. En este sentido, la proximidad física entre el narrador del segundo nivel y el narratario secundario no sólo determina la relación

que se establece entre ambas instancias, sino que infunde al relato una fuerte dosis de dinamismo y agilidad y, en algunos casos, como en "El cuentero", por ejemplo, influye en el desarrollo de la historia, según ya hemos visto. La presencia del narratario en el (meta)relato obliga al narrador a considerar el impacto que su narración puede causar en el narratario y la forma de alcanzar lo más logradamente posible una determinada respuesta; de esto se infiere que la presencia del narratario es en gran medida responsable del modo como se entrega la narración. Ya consideramos algunos mecanismos utilizados por el narrador popular para asegurar la atención del narratario, el más evidente de los cuales es la apelación. Este discurso también es frecuente en aquellos cuentos en que no existe un narratario representado; en estos relatos, al igual que en los del segundo nivel, el narrador de la diégesis busca establecer un contacto directo con el narratario, apelando a su atención y, en algunos casos, a su compromiso con la realidad presentada:

> Vea; con todo y ser carbonero de tiempo largo y monte firme, a Pepe Lesmes se le iban los ojos del mundo a cada rato. ("Los sinsontes", p. 262)
>
> De esa conducta nace la costumbre de contar temas personales que en lo que a mí respecta me revientan. Porque también soy de una natural inclinación excesiva que me hace ponerle asunto por delicadeza a todo el que me cuente su tema favorito. Sólo que entonces yo me pongo a navegar. ¿Se entiende? ("Me gusta el mar", p. 336)
>
> ¡Caballero!, qué cosa aquella y uno callado, oyendo. ("El hambre", p. 438)

En el primer fragmento, que corresponde a las líneas que inician el cuento, el llamado de atención al narratario es manifiesto.

Se le conmina a que se familiarice con el personaje, sus características y situación. En el segundo ejemplo, el narrador le pregunta al narratario acerca de la claridad de su relato, lo cual constituye una forma de estimular su atención e interés en la historia que refiere. Finalmente, en el último ejemplo, con el empleo del vocativo, el narrador apela directamente al narratario para dirigirle un comentario acerca de la historia, invitándolo así a participar de ella.

Es interesante notar que en los tres ejemplos la apelación al narratario está singularizada. La utilización del plural borraría parte de la eficacia del llamado al narratario, en tanto que no individualiza, sino que considera a un grupo en general. El uso de la apelación singularizada es particularmente interesante en aquellos cuentos que tienen un narratario colectivo representado, dado que aísla a un narratario en particular, al cual van dirigidas determinadas porciones del discurso narrativo:

> Pero ya ven, el Zonzo está muerto de verdad y yo vine solo a brindar por él.
> [...]
> Pero eso no le hace, ¿verdad? Ustedes no tienen nada que ver con eso, ¿verdad doctor?
> [...]
> Pues sí, doctor, ¿qué es lo que ustedes sabían del Zonzo, vamos a ver? ("Un brindis por el Zonzo", pp. 231 y 232)

En este cuento, como se desprende del fragmento, se alternan la apelación individual con la colectiva y esto se debe a que el narrador quiere demostrar que la muerte del Zonzo no es sólo responsabilidad de todo un estamento social, sino también de cada uno de sus integrantes en particular. Se cuestiona así la

estructura social y económica capitalista, al mismo tiempo que se inculpa a cada uno de sus representantes y usufructuarios.

Encontramos un empleo parecido en "La noche como piedra", aunque en este cuento su función se reduce a la de comprometer la atención de cada integrante del narratario colectivo con el relato. La alternancia de la apelación individual con la colectiva, desautomatiza el llamado de atención al narratario, haciendo así menos monótona y más efectiva la entrega (y recepción) del relato[43].

Otra de las fórmulas destinadas a asegurar la participación del narratario, consiste en el uso del pronombre indefinido (uno) para intentar establecer una congruencia en muchos casos de orden ético, entre el narrador y el narratario. Evidentemente, como veremos luego al tratar de la función de la instancia de recepción, esta práctica tiene también relación con la transmisión ideológica que todo texto intenta.

> Molesta no conocer el pensamiento de alguien que va con uno y sobre todo cuando uno va por culpa de alguien. ("En la ciénaga", p. 213)
>
> Son asuntos que tienen méritos, malos méritos, porque como tienen riesgos uno se siente luego vencedor del riesgo y se va figurando que eso es cosa de hombre. Lo malo nada más es empezar. ("La otra muerte del gato", p. 238)

El pronombre indefinido, que envía tanto a la fuente de la enunciación como al narratario, establece una comunidad de pensamiento entre ambas instancias[44]. En el primer caso el narrador, que expresa su opinión utilizando el pronombre indefinido, coloca al narratario en situación de tener que asumir esta opinión. En el

segundo ejemplo, se busca un acuerdo con el narratario acerca del juicio de valor expresado por el narrador.

Las exclamaciones provenientes de la voz narrativa, constituyen también una muestra de la relación vigente entre la fuente de la enunciación y el narratario. En algunos casos, como sucede en el primer fragmento que citamos a continuación, éstas están destinadas a producir un efecto de comicidad que asegura la simpatía del narratario por la situación del narrador autodiegético o de algún personaje; en otras, como en el segundo fragmento, llaman la atención del narratario sobre algún aspecto del relato, aludido exclamativamente, debido a su carácter insólito:

> Desde luego que, en cuanto a la cara y las expresiones que le voy poniendo a Manolo a medida que habla, son como si lo estuviera escuchando atentamente, pero qué va, yo lo que estoy en ese momento es navegando abierto.
>
> ¡Los viajes que yo me he dado y las sirenas que he tratado personalmente a cuenta de estos tipos! ("Me gusta el mar", p. 337)

> Bueno, ni que decir que todo el mundo se puso en un temblor. ¡Darle de comer a un muerto! Hasta el propio Emiliano, por primera vez en su vida, me torció los ojos. ("El hambre", p. 438)

En algunos cuentos, como en "Los cuatro días de Mario Benjamín", "En la caja del cuerpo", "Estela" o "Los sinsontes", el narrador explicita, utilizando a veces el discurso apelativo, su idoneidad como narrador, su conocimiento cabal de los hechos y la veracidad de los mismos, todo lo cual supone en el narratario alguna duda respecto de la realidad de los hechos referidos o del conocimiento que el narrador posee de ellos.

> Porque yo me acuerdo bien cómo fueron las cosas. Estela y su familia vivían aquí al lado, separados de nosotros por la arboleda nuestra. ("Estela", p. 159)

> El resto nadie lo sabe tan bien como yo. Te diste en alma y vida a exaltar la buena gente y pasó por tus manos el dinero del pobre [...] ("Los cuatro días de Mario Benjamín", p. 179)

> a Pepe Lesmes se le iban los ojos del mundo a cada rato.
> ¿Una prueba? Bueno, pues le gustaba más ver un árbol reflejado en el agua del estero que derechito en su orilla con todas las hojas contadas. ("Los sinsontes", p. 262)

En los dos primeros fragmentos parece evidente que la función del texto que hemos subrayado es la de asegurar al narratario que lo que se cuenta realmente sucedió, sale de lo común y merece por lo tanto ser referido, al mismo tiempo que enfatiza el hecho de que el narrador, dado su conocimiento de primera mano de los incidentes, es el más capacitado para hacerlo. En el último ejemplo, la pregunta del narrador tiene también la función de guiar la narración. La pregunta lleva al narrador a caracterizar y a proponer un ejemplo que ilustre la locura de Lesmes.

En "Un olor a clavellina", el narrador llega a un resultado semejante, aludiendo en términos retóricos a su indiferencia respecto de la credibilidad de su relato:

> Bueno, usted puede creer o no, en su derecho está. Yo sólo digo lo que vi y mantengo vivo en mi memoria todavía.
> De todas maneras crea o no crea usted, ella sigue allá en el pueblo y si usted fuera a comprobarlo, la verá todas las tardes así mismo [...] (p. 306)

Dado que se trata de un narrador autodiegético, que ha vivido los incidentes que refiere, el fragmento citado constituye más bien una forma de captar la atención del narratario, despertando su cu-

riosidad por conocer esta vivencia tan poco común que, aunque cierta, es digna de ser puesta en duda.

La diferencia intelectual entre un narrador y su narratario promueve, en algunos casos, efectos interesantes que pueden determinar la estructura y el éxito de un relato. Ya nos hemos referido a la importancia de este aspecto en los metarrelatos de "El cuentero". En este cuento se postula también la diferencia intelectual entre el narratario principal, que es capaz de captar la verdadera intención y sentido de los cuentos de Candela y el grupo de narratarios del segundo nivel (el narratario secundario) que no logra alcanzar la significación última de los relatos del cuentero. Gran parte del éxito del cuento radica en la posibilidad que tiene el narratario principal de captar la incomunicación que existe entre el narrador del segundo nivel y su narratario; el primero intenta entretener, en tanto que el segundo desea creer que esa realidad inventada es objetivamente asequible.

En "Mi hermana Visia" y "La rueda de la fortuna", es el narratario quien interpreta correctamente los incidentes de la historia, en tanto que el narrador es incapaz de entenderlos en su dimensión real. En el primer cuento la diferencia se reduce a un problema de madurez: la instancia narrativa está representada por una niña cuya juventud y candor le impiden entender que su hermana es una prostituta y el modo como esto afecta a sus padres. Su referencia e interpretación de los incidentes es candorosa e ingenua y el contraste entre el modo como ella apre-

hende los hechos y el dramatismo y degradación de los mismos, constituyen la base del éxito del cuento.

En "La rueda de la fortuna" --como señalaremos más adelante en detalle al estudiar el discurso irónico-- contrasta también la ingenuidad interpretativa del narrador respecto de la película sensiblera estadounidense, con los datos que él mismo le ofrece al narratario pero que, interpretados de distinta forma, le permiten evaluar la pobreza del contenido y el tipo de ideología que ésta destila. Lo que interesa en este cuento es justamente motivar una reacción específica en el narratario, entregándole pistas necesarias como para que él pueda concluir en forma opuesta a como lo hace el narrador. El empleo del discurso irónico en este sentido es fundamental, en tanto que establece un pacto tácito entre el narrador extradiegético y el narratario, a expensas del narrador autodiegético.

Otro aspecto interesante de considerar se refiere al hecho de que en algunos cuentos, tales como "Los cuatro días de Mario Benjamín" y "Peña", si bien el discurso narrativo se dirige específicamente a un narratario representado, éste también evidencia marcas del narratario principal, no aludido explícitamente, pero que en último término, es el receptor final de todo relato:

> Me gustan, Mario, todos los vecinos de nuestro pueblo: Facundo, enloquecido y sobre el trote de su burrita repitiendo que nació primero que su padre. Don Gregorio, el juez, con sus yugos de oro todo el día y los eslabones de su leontina sobre el chaleco ventrudo. María Celestina, con su ir y venir, el cuello lleno de collares vivos, la cabeza blanca y en toda ella como la huella y la memoria de haber sido mujer tremenda, en otros días muy reclamada de varones. ("Los cuatro días de Mario Benjamín", p. 172)

> No, la verdad, no entendía. En los dos meses que llevaba en la brigada, creía saber toda la vida de Peña. ("Peña", p. 429)

En el caso de "Los cuatro días de Mario Benjamín", las explicaciones de quiénes son los personajes y cuáles sus rasgos salientes, constituyen un índice evidente del narratario principal. Mario, el narratario secundario, a quien va dirigida la narración a modo de homenaje, conoció perfectamente a cada uno de los habitantes del pueblo y no necesita de esta información. El narratario principal, sin embargo (compartiendo las características del narratario grado cero), ignora la identidad de los personajes mentados y requiere de su presentación.

También en "Peña" el narrador del primer nivel utiliza el discurso personal (segunda persona) para dirigirse a su narratario, apelándolo así directamente. El segmento que hemos subrayado demuestra, sin embargo, que el discurso narrativo va dirigido, en última instancia, a un narratario principal no aludido en términos explícitos en el momento de la enunciación. Si este período hubiese estado dirigido al propio Peña, la última parte de la oración debería leer: "creía saber toda su vida, Peña". Se trata de una marca evidente de narratario principal.

Uno de los roles más evidentes que cumple el narratario en los cuentos, sobre todo en aquellos que duplican la estructura narrativa y cuentan con un narratario secundario representado, es la función de aportar rasgos de realismo al relato. En tanto que la instancia de recepción forma parte del mundo narrado y en tanto es capaz de cuestionar desde dentro aquellos aspec-

tos de la realidad que le merezcan duda o sospecha, todo el cuento gana en realismo. Por otra parte, la intervención directa del narratario en un cuento determina en muchos casos, "El cuentero", "Nino", "El hombre marinero", "La noche como piedra", "Peña", "Una visión", "Un olor a clavellina", etc., la estructura del relato y el desarrollo de la historia. Este último aspecto es particularmente evidente en "El cuentero", según ya hemos visto. En "Un olor a clavellina", el metarrelato del viejo que tiene por narratario al narrador del primer nivel, obliga a éste a tomar una línea de acción que en un comienzo había decidido no seguir. En este sentido, como señala Prince, "le narrataire représente dans ces circonstances un élément indispensable à l'articulation du récit"[45]. Esta función está también claramente representada en "Nino" y "El hombre marinero". En el primero, el viejo Julián refiere la historia de Nino para desmentir la versión que se da de su participación en la muerte de Celorio Ramos. En tanto que el narratario del metarrelato desconoce la verdadera versión de los hechos, se justifica la narración de Julián. En "El hombre marinero", la ignorancia del narratario respecto de la historia del langostero de labio leporino, legitimiza la narración del patrón y le permite caracterizar en forma acabada los rasgos de la vida del langostero en general.

En gran parte de los cuentos sobresale también la función que cumple el narratario en el proceso de transmisión ideológica. Esta función queda claramente expresada en aquellas narraciones donde se utilizan con frecuencia los discursos valora-

tivo y abstracto, y, especialmente, en las narraciones que cuentan con una introducción que, como se verá más adelante, constituyen un verdadero marco ideológico. La respuesta del narratario frente al discurso no mimético del narrador, puede ser neutra, de aceptación o rechazo. Algunos ejemplos de narratario que acepta un determinado conjunto de valores propugnados por el narrador, los hallamos en "Moñigüeso", "Isabelita", "Crecimiento", "Hierro viejo" y "El hilo y la cuerda", entre otros. Un caso obvio de rechazo, se encuentra en "La rueda de la fortuna", según ya hemos visto. En "Teresa" sucede algo similar, excepto que en este caso el narrador ironiza al personaje central --la madre-- con el fin de despertar en el narratario un rechazo de la visión de mundo del personaje. En algunos cuentos con metarrelato, la respuesta de los narratarios secundarios es cambiante, lo que a su vez da cuenta de la complejidad del problema que se plantea. El caso de "El cuentero" es en este sentido paradigmático.

La función de mediación que cumple todo narratario queda así claramente manifiesta. Es a través suyo que el narrador puede entregar en forma más o menos directa y efectiva una particular ideología o visión de mundo, hacer resaltar la importancia de determinados incidentes, justificar aspectos de la historia, etc. Es también por su mediación que el texto manipula la descodificación del relato a cargo del lector. Como señala Nøjgaard, "Si je ne fais bonne garde, les valorisations affectives qui accompagnent insidieusement la présentation des choses littéraires me paraîtront émaner de moi-même et j'adopterai alors tout bonne-

ment les valorations qui appartiennent en réalité à cet élément textuel qu'est le narrataire"[46].

En síntesis, hemos insistido en este apartado en dos aspectos: 1) sobre el hecho evidente de que todo relato, en cuanto presenta los elementos propios de todo acto discursivo, no importa a qué forma genérica literaria se adscriba, incluye, como término necesario para el cumplimiento del acto comunicativo que actualiza, la instancia del receptor denominado narratario por la crítica actual. 2) En los cuentos de Jorge Cardoso es posible distinguir diversas manifestaciones y concreciones de la figura del narratario, las más interesantes de las cuales se encuentran en aquellos relatos que, al reproducir la situación oral del relato popular, hacen presente la figura del narratario.

SEGUNDA PARTE

EL MODO

El estudio del Modo, como indicáramos más arriba, implica considerar la distancia y la perspectiva empleadas por el narrador en la elaboración del mundo, aspectos que estudiaremos por separado dado que de estas relaciones podemos desprender la manera como está regulada la información acerca del relato. La determinación de la distancia narrativa, requiere la descripción de las propiedades estilísticas más relevantes que presentan los cuentos de Jorge Cardoso, en la medida en que éstas permiten detectar la distancia que media entre el narrador y la historia. Estos rasgos estilísticos se manifiestan en los modos narrativos propuestos por Genette: el relato de acontecimientos ("récit d'événements", "c'est-à-dire la transcription du (supposé) non verbal en verbal"[1]) y el relato de discursos ("récit de paroles"), referido a la forma como el narrador da cuenta del discurso de los personajes. En ambas modalidades discursivas es necesario describir la forma y los recursos a través de los cuales se hace presente el proceso de la enunciación y la relación que el sujeto de ésta mantiene con la historia que refiere. Por otra parte, la perspectiva narrativa implica un estudio de los diferentes procesos de focalización que se actualizan en estos cuentos, aspectos que analizaremos en el capítulo final de esta parte.

CAPITULO PRIMERO

EL RELATO DE ACONTECIMIENTOS

En un intento por delimitar las huellas que imprime la enunciación en el enunciado, Todorov propone distinguir, a partir del grado de transparencia o literalidad que conlleva el signo, tres clases de registros del habla. La primera está integrada por lo que Todorov denomina el discurso transitivo, es decir, aquel que no se percibe en sí mismo, sino que sólo es invisible mediador[2]. La distancia que revela este tipo de discurso entre el narrador y la materia narrada es máxima y constituye uno de los extremos (el negativo) en el espectro de posibilidades de actualización del proceso de enunciación en el relato. En términos de Benveniste, estamos ante lo que él denomina "histoire":

> Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique". [...] Il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). A vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. [...] Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes.[3]

La segunda clase de registros del habla está integrada por aquellos discursos que enfatizan su literalidad, que acentúan "la capacidad que tiene el signo de ser aprehendido en sí mismo y no en la medida en que remite a otra cosa"[4]. Si en el caso anterior señalábamos la transparencia como una de las características básicas del discurso transitivo, el presente registro del habla se

caracteriza por su opacidad, y por denotar, en general, cercanía entre el narrador y la materia narrada. En los géneros discursivos que integran este registro, el discurso figurado y el discurso abstracto, el narrador usualmente revela un grado de compromiso con el mundo narrado. En la conceptualización sugerida por Benveniste, estamos frente a lo que él denomina "discours" y que define como "tous les genres où quelqu'un s'addresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la categorie de la personne"[5].

También es actualización de "discurso" el último grupo de registros del habla propuesto por Todorov, integrado por los discursos valorativo, emotivo, modalizante y el discurso con "shifters". Tanto el discurso que entrega una evaluación (modalizante) como el que contiene "shifters", subrayan el proceso de enunciación que los genera y revelan el compromiso del narrador frente al mundo que presenta[6].

Jaap Lintvelt[7] ha propuesto también una clasificación de los discursos, basada en la relación del narrador con la historia (discurso evaluativo, emotivo y modal), la ideología (discurso abstracto), el relato (discurso metanarrativo) y con el narratario (discurso comunicativo), que viene, en los dos últimos casos, a completar el esquema discursivo presentado por Todorov.

Aunque es evidente que los tipos de discurso considerados por Lintvelt y aquellos clasificados por Todorov revelan no sólo el proceso de la enunciación, sino que también permiten estable-

cer la distancia que separa al narrador del mundo presentado, la distanciación del narrador se actualiza de acuerdo a numerosas gradaciones, posibles de determinar sólo en cada texto. Tales modalidades discursivas que integran el proceso de enunciación son perceptibles con frecuencia en los cuentos de Jorge Cardoso y es posible clasificarlas de acuerdo a los esquemas que acabamos de señalar.

1. Las figuras del discurso

La crítica que se ha ocupado (siempre en términos muy generales) del plano discursivo de la cuentística de Jorge Cardoso, suele indicar que la simplicidad constituye una de sus principales características, rasgo que, sin embargo, no debe confundirse con simplismo o falta de elaboración. Un análisis atento de los modos discursivos que integran los relatos, especialmente del que Todorov denomina la "literalidad de la enunciación", revela que dicha simplicidad es el resultado final de una cuidadosa y detallada elaboración. La frecuencia y factura de las figuras retóricas utilizadas, algunas de las cuales le confieren calidad de prosa poética a los cuentos[8], son testimonio ostensible de una refinada conciencia y sensibilidad lingüísticas y de un intento por lograr --con un mínimo de elementos-- connotaciones de gran riqueza expresiva que tensan al máximo las posibilidades semánticas del discurso[9].

En su libro sobre las figuras del discurso, Pierre Fontanier[10] clasifica los tropos en siete clases, atendiendo a su naturaleza

(figuras de significación, construcción, elocución, expresión, estilo, dicción y pensamiento) y a su extensión sintagmática, según que la figura conste de una palabra, un grupo de palabras o una frase, proponiendo así una ordenación coherente de las figuras retóricas[11]. En los cuentos de Jorge Cardoso encontramos cinco de las siete clases de figuras del discurso propuestas por Fontanier. Dentro de las figuras de significación, encontramos ejemplos principalmente de sinécdoque y metáfora; las figuras de expresión se hallan representadas por la personificación[12]; en lo que respecta a las figuras de construcción, hay relatos que presentan casos de inversión y elipsis; ejemplos de repetición, sinonimia y aliteración, representan a las figuras de elocución; dentro de las figuras de estilo encontramos la comparación, la enumeración, la antítesis y el paralelismo, tropos que revelan ser de importancia para la cuentística que nos ocupa y que serán los primeros que estudiemos, dado que la comparación es la figura que recurre con mayor frecuencia y que alcanza mayor relevancia en los cuentos de Jorge Cardoso.

Fontanier define la comparación como aquella figura que

> consiste à rapprocher un objet d'un objet étranger, ou de lui-même, pour en éclaircir, en renforcer, ou en relever l'idée par les rapports de convenance ou de disconvenance: ou, si l'on veut, de ressemblance ou de différence.[13]

En Jorge Cardoso prevalecen los símiles (comparaciones por semejanza) por sobre las comparaciones basadas en una diferencia entre sus términos, aún cuando es posible identificar algún

ejemplo que corresponde a esta variedad de comparación.

Un aspecto interesante de observar en los casos en que existen comparaciones en estos relatos, es el hecho de que el segundo término de la figura, es decir el objeto con el cual se establece la comparación, procede con preferencia del mundo natural, ya sea animal, vegetal o cósmico. Consideremos algunos ejemplos representativos de las comparaciones que se establecen con el reino animal o algún aspecto de él:

> Juan tuvo tiempo para pasarse la lengua por los labios finos, desangrados como las entrañas de un cerdo abierto. ("El homicida", p. 42)
>
> Miraba a todos desesperado, como una bestia acosada. (Moñigüeso", p. 49)
>
> Luego que se secaba aquella cabeza alta, lucía blanquita así como la pluma de la garza. ("Isabelita", p. 249)
>
> Tenía los ojos mansos y las mejillas empezando a pesarles [sic] a los lados de la cara, como los cachetes colgantes de un perro de aguas. ("El perro", p. 278)
>
> Y Juan movía los dedos largos de la mano como peces apretados en un palmo de agua. ("El cuentero", p. 60)
>
> y luego aquel paso como de animal que se decide, como de bestia que empieza a bajar una cuesta [...] ("En la caja del cuerpo", p. 120)[14]

Tanto estas comparaciones[15] como las que veremos a continuación, revelan una cuidadosa selección del segundo término, cuya función no sólo es la de poner en evidencia o enfatizar alguna característica del objeto comparado, sino también la de ampliar el campo semántico de la figura. En el primer fragmento, por ejemplo, se describe la palidez de los labios del personaje, un hombre físicamente débil y aparentemente indefenso,

aludiendo a la carencia de sangre de las entrañas de un cerdo sacrificado[16]. El paralelo rebaja aún más la caracterización que se ha hecho del personaje, calificado anteriormente de "hombrecito" y "hombre pequeño", no sólo porque el animal en cuestión sea un cerdo (lo cual en sí constituye una degradación), sino porque está muerto, connotándose así la impotencia inicial del hombre frente a Lico. El énfasis conferido a la debilidad de Juan, subraya lo insólito de su acción posterior, el asesinato de Lico.

El segundo fragmento, en la perspectiva total del cuento y de otras comparaciones (por ejemplo: "los ojos pequeños como dos botones de hueso", p. 49; "Como los animales domésticos entendía la hora de comer por el ruido de las vasijas", p. 50), denota la indefensión de Moñigüeso y establece la precariedad de su situación en un medio que le es hostil y del cual es víctima. Su evidente incapacidad mental lo reduce a una existencia casi meramente instintiva (la recurrente comparación con lo animal subraya este aspecto), que despierta mofa y es motivo del maltrato de quienes debieran ofrecerle protección y amparo.

El tercer símil alcanza una significación distinta, dado que corresponde a la focalización de la joven (al menos a partir de "lucía blanquita ..."), quien, al observar el aseo del marido viejo, recuerda la cabeza recién lavada del padre. La consideración de su hermosura --connotada por la comparación del pelo cano con la blancura de la pluma de la garza-- con-

lleva la afectividad que la niña siente hacia su progenitor y contrasta con la repulsión que le produce el marido viejo.

Las siguientes comparaciones proceden de narradores homodiegéticos. La primera se refiere a la facilidad, ligereza y expresividad natural de los gestos de Juan, aspecto que, como se recordará, cobra gran importancia en la narración de carácter oral. La significación del símil que sigue es, por una parte, la de subrayar la irracionalidad y ferocidad del acto cometido por el Congo y, por otra, la de denotar la fuerza y capacidad físicas del bandido, que contrastan con la debilidad de Guadalupe, quien, a pesar de la desventaja, logra rescatar al muchacho de las manos del forajido. El narrador pone así de relieve la heroicidad del campesino, cuya hazaña es tema de su relato[17].

Las comparaciones de algún atributo de los personajes con el reino vegetal tienen, en muchos casos, una dimensión semántica distinta a la de los símiles que acabamos de considerar. Si en estos últimos los paralelos establecidos entre ambos términos usualmente implican un rebajamiento del objeto comparado, en las comparaciones que consideramos ahora se produce el resultado inverso. Veamos algunos ejemplos:

> Lentamente, como si fuera creciendo desde el mismo suelo, el viejo se puso en pie. ("Hierro viejo", p. 108)

> Un viejo alto con una barba igualita y gris como la pelambre que se forma en los júcaros de doce años. El mismo tenía muchísimo de árbol y de tierra [...] ("Leonela", p. 149)

Era alto y corpulento como una ceiba. ("Nino", p. 70)

Los tres fragmentos establecen una suerte de identidad entre el hombre y la naturaleza. En el primer caso, el símil equipara el acto de ponerse de pie del viejo Lucas con el crecimiento de un árbol, aludiendo así al estrecho vínculo existente entre el personaje y la tierra. A partir de esta significación, la figura alcanza otras proyecciones: connota la fortaleza e integridad del viejo, y la grandeza que muestra poseer cuando rehusa contribuir con el rejón de su arado para combatir al enemigo que ultimó a su hijo. La consideración del viejo de que existen otros padres --no importa del bando que sean-- cuyos hijos están luchando, y la noción de que su rejón puede contribuir a la muerte de esos jóvenes, lo llevan a tirar la pieza de hierro en el pozo.

En el segundo fragmento el propio narrador explicita la identidad hombre-naturaleza que establece la comparación. Como en "Hierro viejo", la sabiduría, la sensatez y la misericordia del viejo Baltasar, parecen proceder de su coexistencia armónica con el mundo natural, de su capacidad de nutrirse de él y de comprender los principios que lo rigen. Esta consonancia del hombre con la naturaleza alcanza, a nivel de comparación, una de sus máximas expresiones en "Los cuatro días de Mario Benjamín":

> ¿Recuerdas aquella vez en que a solas en el río, con doce años en tu cuerpo desnudo te sentiste inespera-

> damente como una continuación de los árboles, el ladrido de un perro o un pez nadando en la atmósfera? [...] Habías sentido pasar el paisaje por tu carne [...] (p. 172)

Las expresiones más auténticas y puras del hombre, según parece indicar la consideración conjunta de las comparaciones, se dan en aquellos individuos que son capaces de reconocer su vínculo con el orden natural.

Finalmente, la última comparación ("Era alto y corpulento como una ceiba") aparece dos veces en los relatos y su significación es evidente: denota fuerza, vitalidad, juventud y un físico excepcional[18].

Otros elementos de la naturaleza que intervienen en las comparaciones son: el mar ("y de ojos tan azules como el mar más distante de allí", "Teresa", p. 225), el viento ("Entonces fue como un viento fresco", "Leonela", p. 152) y el trueno ("Esta vez gritó casi con rabia, como un trueno que venía de la falda de la loma", "En la caja del cuerpo", p. 118). La única comparación construída de acuerdo a una oposición que hemos podido detectar en los cuentos, procede de "En la ciénaga":

> miró por dentro de la manta, por el costado de su pecho, donde sin duda había una criatura más pequeña que el cielo, más pequeña que la ciénaga, quizás del tamaño del antebrazo del carbonero [...] (p. 203)

Por medio de la oposición de los términos pequeñez/inmensidad (niño/cielo; niño/ciénaga) se expresa la dulzura que siente la mujer hacia su hijo, se denota la inefable importancia que

el niño tiene para la madre y se da cuenta de la ternura que invade a la mujer cuando contempla a su hijo enfermo. La oposición adquiere mayor relieve dado que la última comparación ("quizás del tamaño del antebrazo del carbonero") funciona por semejanza, subrayando el hecho de que la solución de la crisis depende del Gallego, literalmente de sus brazos, de su capacidad de cruzar la ciénaga remando.

No todas las comparaciones, como se puede apreciar en los ejemplos que hemos citado, alcanzan la misma fuerza expresiva ni la misma riqueza semántica. Ambos aspectos parecen depender de la relación que se establece entre los términos que constituyen la figura. Es evidente que una comparación tal como "Y él se animaba como si le diéramos un 'chiringuito'" ("Los sinsontes", p. 263), es menos polisémica y estéticamente menos efectiva que "Y el bote era como un pájaro que ni avanza ni retrocede en el aire, sólo está ahí en el mismo punto golpeando con las alas" ("En la ciénaga", p. 209). El parangón sobre el cual se basa el primer ejemplo es usual y por tanto la comparación no produce sorpresa; no existe dificultad alguna en determinar la relación entre ambos términos del símil. La segunda comparación, empero, enfrenta dos objetos --un bote y un pájaro-- cuya asociación es inusual y produce un efecto de extrañeza que obliga a demorar la atención sobre la figura propiamente tal. La opacidad de la figura requiere de su detenida consideración y de un esfuerzo intelectivo especial, cuya consecuencia inmediata es la "singularización"

de los objetos integrados en la figura, sobre todo del primer término del tropo que es el que se busca destacar.

Viktor Shklovski considera la consecución del efecto de "singularización" o "extrañamiento" como uno de los objetivos principales del arte:

> Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción.[19]

Tanto las comparaciones como las otras figuras del discurso empleadas por Cardoso, son importantes como medio de singularización. Los relatos configuran una realidad y desarrollan una temática que en sí misma no es extraordinaria: las peripecias de los carboneros, la monotonía del trabajo de los langosteros son inherentes a dichos oficios; las experiencias de un viaje en tren o el encuentro con un antiguo vecino, no son en sí situaciones que salgan de lo común. Poco de lo que sucede en los relatos y sólo contadas situaciones son extraordinarias (querer encontrar --y hallar-- un caballo submarino, o darse cuenta de que el sol ha invertido su órbita, son indudablemente sucesos poco usuales). La realidad que plasman los relatos está en gran medida signada por el dolor, la miseria, la injusticia, la monotonía y la desesperanza (nos referimos en especial a aquellos cuentos que se ambientan en espacios rurales y costeros),

características que los cuentos singularizan y rescatan de su aceptación y reconocimiento automáticos como productos típicos del subdesarrollo. El objetivo de gran parte de los cuentos de Cardoso, es justamente el de provocar la visión de esta realidad, de presentar en todo su horror, crueldad e injusticia las condiciones que rigen la vida de estos sectores sociales. "Su finalidad es la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento"[20]. En el fondo se trata de decir que en los universos imaginarios de la literatura se persigue dar una imagen no de algo dado (caso en el que todos los discursos serían "referenciales" y estarían "contextualmente determinados") sino de algo que no está dado y que es lo que se imagina, aún cuando en esta actividad se recurra a elementos que componen la realidad o una porción de ella.

La antítesis es otra de las figuras de estilo (perteneciente al grupo que Fontanier denomina "figures de rapprochement") que se utiliza preferentemente en la configuración discursiva de los cuentos. Aun cuando su importancia y frecuencia es menor que la de la comparación, y no alcanza la elaboración que encontramos en la anterior figura de discurso, hay ejemplos que merece la pena considerar, en tanto que dan cuenta y/o enfatizan determinados aspectos de la estructura del relato.

"Taita, diga usted cómo", plantea una temática que re-

curre en los cuentos referidos a los niños; en ellos se plantea la dicotomía existente entre la percepción del mundo que tiene el niño --quien observa la realidad con ojos curiosos pero despojados de toda malicia-- y la visión que de la misma realidad tiene el adulto, quien ha perdido la inocencia de la mirada y es incapaz de asumir (recuperar) la perspectiva infantil[21].

> Alto, oteando a un lado y otro, mirando este poste o aquel alambre caído, marchaba el padre. Pequeño, vuelto a sí mismo, le seguía el muchacho. (p. 47)

Las dos oraciones presentan a los personajes en oposición, manifiesta en su estatura y reacciones. La altura del padre se opone a la pequeñez del hijo, el otear del primero contrasta con la actitud ensimismada del segundo, el caminar decidido del hombre difiere del paso sumiso del niño. El hecho que ha originado estas dos actitudes opuestas --la cópula del caballo y la yegua interrumpida por el campesino-- es aparentemente olvidado por éste, en tanto que continúa preocupando al niño, para quien constituye un hecho sorpresivo y el cual requiere de una explicación. El hombre interpreta la curiosidad del niño como malicia y sus evasivas aumentan la confusión del muchacho. Finalmente, el apremio del niño porque el padre evite el acoplamiento de un gallo y una gallina, es castigado físicamente, nada de lo cual, evidentemente, logra despejar su confusión inicial.

La paulatina pero sistemática destrucción de la inocencia original, iniciada ya en los primeros contactos con el

mundo de los adultos, y que culmina con la concepción pecaminosa del despertar erótico, es un tema que a nuestro juicio se trata con singular belleza en "Hilario en el tiempo". Esta polaridad, se expresa en algunas antítesis:

> Abajo el olor a chiquero que se formaba y arriba y de noche en adelante, el galán perfumando el aire, echando del mundo los olores de Hilario. (p. 353)

La dicotomía se manifiesta, por una parte, en la adscripción de lo pecaminoso al reino animal sugerido por la alusión al chiquero (en el párrafo anterior se ha referido el narrador a la puerca, cuyo contacto, como se recordará, provoca la primera erección en el personaje) y de la pureza del reino vegetal[22]. La oposición se expresa también en los adverbios de lugar "arriba", la belleza, la fragancia del galán, y "abajo", la fetidez del chiquero, la suciedad de Hilario, lo instintivo-animal.

La crítica a la autoridad --policial, militar o administrativa-- usualmente corrupta o soberbia en el ejercicio del poder, es otro de los temas que recurre en los cuentos[23]. En "Los cuatro días de Mario Benjamín", se critica la corrupción de la autoridad administrativa, opuesta a la moralidad y autenticidad de Mario, el poeta:

> Mira, Mario, el presidente de La Sociedad de los Tres, el Benefactor licenciado Osteiza, no sintió como tú, jamás, pasar el paisaje por su carne, ni por la ventanilla de su automóvil siquiera. Lo que sí procuró siempre y en buenas cantidades, fue llevarse al estómago los mejores productos del paisaje. (p. 175)

El fragmento, a partir de la distinta actitud del hombre frente

al paisaje, establece la diferencia entre Mario, cuya máxima aspiración es la de construir un parque infantil, y la del presidente de la sociedad filantrópica que usa a Mario y su idea para promover el engaño y enriquecerse con la recaudación de fondos promovida por el poeta.

Los fragmentos citados permiten concluir que la antítesis expresa en forma sintética los conflictos que se plantean en el relato; en este sentido, esta figura --como la comparación y en general todas las figuras del discurso-- tiene gran relevancia para la economía del relato, dado que articula una serie de significaciones con un mínimo de elementos[24].

En lo que a la distancia narrativa se refiere, tanto las comparaciones como las antítesis revelan un compromiso del narrador respecto de la materia narrada. Cada figura implica --como se puede inferir de los ejemplos-- una evaluación de los elementos que se comparan u oponen. Aunque los narradores homodiegéticos, en tanto que personajes de la historia, usualmente expresan este compromiso más enfáticamente que los narradores heterodiegéticos, estos últimos también revelan (como se puede ver en "El homicida", "Moñigüeso", "Isabelita", "Leonela", "En la ciénaga") su cercanía respecto del mundo que refieren, rasgo que, como veremos luego, se revela también en otros aspectos de su discurso.

El paralelismo, que ya hemos encontrado en la formula-

ción de algunas antítesis (paralelismo antitético), es otra de las figuras de estilo que recurre en Jorge Cardoso. El paralelismo se suele dar en estos cuentos tanto a nivel léxico como a nivel sintáctico, coincidiendo tales concreciones muchas veces en una misma figura. Consideraremos los distintos casos de paralelismo, comenzando por el paralelismo gramatical, que se produce en estos cuentos cuando dos oraciones o algunas de sus partes, ofrecen la misma estructura sintáctica ("elles sont en fait, et fondamentalement la même phrase, et ne diffèrent que par leur aspect extérieur"[25]) pero difieren en su estructura material:

> Y entonces tal como había ocupado el asiento del viajante y tal como no había abandonado el suyo para hablarle al de los dientes sanos, hizo que le hiciera la pregunta que necesitaba. ("Dos álamos", p. 298)

> Las botas son dos espejos cuando se detiene y dos relámpagos cuando echa a andar. ("Estrabismo", p. 317)

En ambos casos vemos que la diferencia léxica no es radical y que se mantienen muchos lexemas que acentúan aún más el paralelismo que se plasma a nivel sintáctico. En algún otro cuento, "Iba caminando", por ejemplo, el paralelismo gramatical coincide con el paralelismo léxico y, en algunos casos, casi deviene repetición del mismo período:

> Además, ella está sentada en un ángulo de esta tienda que es de lona y de un color carmelita que no permite mirar a ninguna parte más que a ella, y a ella tampoco le permite mirar a ninguna parte más que a uno. ("Iba caminando", p. 292)

Salta a la vista que los efectos logrados con estos pa-

ralelismos son principalmente de índole sonora y rítmica. La repetición de la estructura sintáctica, acompañada a veces de la reiteración de algunas unidades léxicas, producen una cadencia de índole musical que, por una parte, subrayan las características orales que en general presentan estos cuentos y, por otra, destacan la importancia que Jorge Cardoso le concede a la consecución de un determinado ritmo narrativo. Este efecto sonoro se logra también cuando el paralelismo sintáctico se conjuga con la "inversión", figura de discurso que, como lo indica su nombre, altera en la segunda parte del período la ordenación que presentaban los lexemas en la primera parte de la oración:

> Y así éramos todos, descompuestos los unos con los otros. El humo gris desenvolviendo sus volutas. El penetrante y desagradable olor, a veces de azucena intensa con rosa marcada y otras de rosa insistente con azucena repetida. ("La noche como piedra", p. 442)

> Por eso, para que no se repita, vamos por parte a contarlo, cosa que se entienda bien y que en otra ocasión igual o parecida, no se traiga tan fácilmente un muerto que está multiplicado tantas veces dentro de nosotros y que tiene a tantos de nosotros dentro de él. ("Nadie me encuentre ese muerto", p. 376)

En el primer ejemplo la conjugación de ambas figuras no sólo produce el efecto sonoro aludido, sino que le entrega al discurso un tono humorístico que está de acuerdo con la presentación irónica que el narrador hace de los presentes en el velorio. En el segundo caso, la utilización de ambas figuras refuerza la identidad espiritual existente entre los habitantes del pueblo y Samuel, el carpintero desaparecido que representa

la realización de los ideales de todos los campesinos que no han podido salir nunca de su pueblo ni tampoco han podido acceder a una vida menos mezquina. La noticia de su muerte implica también la muerte de los ideales de quienes se sentían realizados por Samuel en distintas profesiones, actividades y diferentes lugares del mundo.

Una última figura de estilo que se utiliza en estos relatos es la enumeración, que Fontanier clasifica entre las "figures de style par emphase"[26]. Dentro de la economía del relato, la enumeración es una figura importante, en tanto que permite enunciar o incorporar, sin detenerse necesariamente en su consideración detallada, los elementos que integran una situación, un incidente o un estado[27]:

> Desde luego, lo que yo le prometa a un niño se lo cumplo, y mucho más si es uno como éste, quien acaba de bajar la cabeza y está mirando, ahí en un solo mosaico del piso, la bahía, la lancha, Matanzas y el tren. ("La serpiente y su cola", p. 402)

Con esta enumeración no sólo se alude a la actividad imaginativa del niño, sino que se enuncian también los hitos --la visita a la bahía, la vuelta en lancha, la ciudad y el recorrido en tren-- del viaje que sólo se menciona, pero que es antecedente de la historia que se narra.

Las enumeraciones en estos cuentos suelen también adoptar la forma de una especificación de elementos constitutivos o de circunstancias que condujeron a la actualización de un inciden-

te o situación:

> Luego, con el tiempo, natural, la mujercita se puso con aspiraciones a causa de esas cosas: el pan que no alcanza, la medicina, la ropa, los zapatos. ("Un brindis por el Zonzo", p. 234)
>
> Pero aquí mismo estuvo antes lo que había: la casa de mi compadre Emiliano, los animales, la poca gente y la mata de ateje. ("El hambre", p. 435)
>
> Entonces eso; los pantalones cortos, por encima de la rodilla, la cabeza sobresaliendo un tanto de la mesa, los ojos extasiados, el delicioso aroma en el aire y la tía [...] ("Un queso para nadie", p. 389)

Las secciones que hemos subrayado cumplen una función catafórica, anunciando lo que va a venir en el discurso. Una vez que se ha anticipado la enumeración, se detiene el discurso mediante el uso de los dos puntos o del punto y coma; se realza así la importancia de la enumeración y se concentra la atención sobre ella, es decir, sobre los elementos que actualizan, en los fragmentos citados, la pobreza que obligó a la mujer a abandonar a su compañero, la visión pretérita del pueblo y la contemplación de una experiencia de la niñez, respectivamente. La enumeración subraya, de este modo, la desesperación de las clases económicamente desposeídas, en el primer caso, la necesidad de reafirmar un pasado que ha dado paso a una realidad distinta signada por el progreso de las calles asfaltadas y la luz eléctrica (y de ubicar la historia que se refiere en el pasado) en el segundo, y da cuenta de la intensidad de las experiencias e imágenes que, ante un determinado estímulo, emergen desde la memoria o el subconsciente, en el tercer fragmento.

Algunas enumeraciones (precedidas de indicación catafórica o no) evidencian un orden de presentación específico que se puede traducir en una sucesión --usualmente de acciones-- o en una progresión de elementos cuya ordenación produce un efecto de intensificación o acumulación:

> Desde luego, las cosas no le habían salido bien aquella mañana. Primero halló dos reses metidas en los maizales, luego anduvo largo rato con las manos en la cintura contemplando la tabla de arroz reseca por la falta de lluvia, y ahora ese maldito animal. ("Taita, diga usted cómo", p. 48)

> pero sucedió lo inesperado: el agua empezó a aquietarse. Al principio se formaron las ramas altas, imprecisas aún, pero, lentamente se fueron delineando entre el elástico movimiento de las aguas y al fin quedaron retratadas de nuevo. ("Moñigüeso", p. 54)

> Pero él no era él, sino un grupo de fuerzas reunidas. Tenía en los ojos ahora el mismo color de las lombrices, en el cuello estirado la intención de las espigas del macío, en las manos la presión de las mandíbulas del perro y en las entrañas todo el sol y la trabazón de los canutillos bajo el agua. ("Donde empieza el agua", p. 128)

La primera enumeración entrega el orden --de grado creciente-- de acuerdo al cual se sucedieron los acontecimientos (primero, luego, ahora) y que culmina con el apareamiento del caballo y la potrilla. La relevancia de la figura en el contexto del relato, reside en su ubicación en el texto; precede a la insistencia del niño porque separe el gallo de la gallina y explica la violenta reacción del hombre hacia el muchacho. En el segundo fragmento, la enumeración describe --logrando un efecto que se podría calificar de pictórico-- el proceso de aquietamiento del agua y la restitución del reflejo de los

frutales que bordean el río. La secuencia es importante, porque sigue el proceso según lo observa Moñigüeso, quien ha descubierto su horrible cara en el reflejo del agua y ha logrado borrarla (lleno de odio), soplando la superficie[28]. El último fragmento presenta al personaje como una conjunción de las fuerzas naturales, principalmente vegetales y animales, que se encuentran en la laguna. Cada uno de los términos de la enumeración (las lombrices, las espigas, el perro, los canutillos y el sol) ha sido mencionado anteriormente en el relato y su empleo en la descripción del estado del pescador lo identifican con la realidad natural. La secuencia de los términos de la enumeración, por otra parte, sigue un proceso de intensificación que se inicia con la mención del color de los ojos y culmina con la alusión a las entrañas del hombre, donde se concentran las fuerzas naturales y el calor del sol traducidos en deseo sexual.

La caracterización del estado del hombre mediante metáforas que lo conectan con la naturaleza, introduce, como hemos visto, connotaciones que enriquecen la significación del relato, al mismo tiempo que le otorgan atributos de prosa poética al discurso narrativo. Aunque no todas las enumeraciones, como se puede desprender de los ejemplos citados, alcanzan la polisemia del último fragmento, es posible concluir que, en general, la enumeración se usa cuando el narrador necesita incorporar o concentrar información que no requiere de un tratamiento detallado, pero cuya inclusión contribuye a comple-

tar el mundo ficticio, a la concentración de información y, por ende, a la significación semántica del cuento. En este sentido, la enumeración es una figura de decisiva importancia para la economía del relato.

Como se puede desprender del último fragmento citado (y de otros anteriores, aún cuando no lo hayamos explicitado), las figuras de discurso pueden aparecer en combinación, o conjugarse con otros tropos. Tal es el caso específico de la personificación, una "figure d'expression par fiction" que, como señala Fontanier, implica además un segundo tropo que puede ser una sinécdoque, una metáfora o una metonimia[29]. La personificación es una figura que aparece reiteradamente en la cuentística de Jorge Cardoso y con la cual se antropomorfizan objetos o elementos naturales. En este último caso, se recorre el camino inverso al que observábamos en las comparaciones: si en ellas se daba cuenta de individuos o situaciones humanas confiriéndoles atributos naturales, mediante la personificación se concede al elemento natural características humanas. El ejemplo más representativo de este tipo de personificación lo hallamos en "Un tiempo para dos", cuya primera parte describe el proceso de la picada de un anófeles de la siguiente manera:

> El anófeles desde que salió a volar sabía del brazo y así como se puso vertical a la piel para hundir su trompa acanalada y filosa, sintió la conversación de la voz que se transmitía hasta la piel, pero contaba con

> eso porque su operación se podía hacer con o sin conversación [...]
>
> Y chupó hasta hartarse y alzar el vuelo dando tumbos hacia los mangles. De camino contrario a la sangre que ascendió a su estómago, bajó por la propia trompa el contenido de las glándulas salivales; (p. 344)

La descripción morosa de la picada del anófeles, que le atribuye al mosquito facultades sensoriales y cognitivas (sabía, sintió, contaba con), connota otro de los temas recurrentes en algunos relatos, cual es el de la permanente lucha que debe sostener el individuo, principalmente el carbonero y el campesino, con las fuerzas de la naturaleza ante las cuales, la mayor parte de las veces, es absolutamente impotente. En el presente ejemplo, la indefensión frente al insecto, contra cuyo ataque el soldado no está preparado ni posee defensas, además de ser aludido por la personificación incluso física del mosquito (como lo demuestra la alusión al "estómago" del anófeles), está reforzada por el hecho de que la parte del cuerpo que es atacada parece estar alienada del resto del individuo:

> Pero el brazo no supo nada hasta el décimoquinto día de la penetración. (p. 345)[30]

En el fragmento se conjugan dos figuras: una personificación y una sinécdoque. El brazo aparece como un objeto autónomo, con existencia propia, sobre el cual el individuo no parece tener tuición. Se logra así establecer un contraste entre los recursos de que dispone el insecto y la indefensión del hombre quien, como sucede en "Los carboneros", puede acabar siendo víctima de las fiebres con que lo infectan las pe-

riódicas plagas de jején, anófeles, etc.

Otras personificaciones revelan el respeto que siente el individuo por la naturaleza que lo rodea:

> El río, que no sigue la disciplina de las calles ni la conducta de la gente, se le ve desde el Mirador de la montaña entrar curvando por el patio de María Celestina y corretear descalzo como un muchacho entre las piedras, hasta la villa del señor Alcalde. Después se da una vuelta por el costado de la iglesia dejándole algunas limosnas de humedad a las viejas paredes donde reverdecen los musgos y al fin se agacha para pasar el Puente de la Cruz. ("Los cuatro días de Mario Benjamín", p. 171)

La personificación, que en el presente caso constituye un ejemplo evidente de discurso valorativo-afectivo, da cuenta del vínculo que une al hablante con el río que atraviesa su pueblo[31]; el río es juguetón, ágil como un niño y misericordioso con la vegetación. Esta figura, por otra parte, es muestra de la cuidadosa elaboración discursiva que caracteriza los cuentos de Cardoso y les confiere importantes matices de sutileza semántica y estética.

La concesión de cualidades humanas a los objetos suele ser también común. El titilar de las luces del pueblo avistado desde la lejanía, se describe así:

> Desde aquí no se ven más que los resplandores amarillos <u>haciendo guiños</u>. ("Mi hermana Visia", p. 74)

Las locomotoras semejan animales metálicos que jadean, bufan y resoplan:

> Y delante <u>la locomotora jadeando, espumosa</u> que parece más bien un silbato de guarda jurado. ("Un poco más allá", p. 301)

> el tren es eléctrico, sin humo ni locomotora bufando vapores [...] ("La serpiente y su cola", p. 402)

> Luego la locomotora dio un largo resoplido y un tirón general echó a rodar los vagones. ("Dos álamos", p. 296)

También en "Algunos cantos de gallo" se describe el funcionamiento de una máquina en términos parecidos:

> Todavía estaba rezongando sus vapores la máquina de planchar [...] (p. 386)

La repetición, una de las figuras de elocución en el esquema de Fontanier, es otro de los tropos que Jorge Cardoso utiliza recurrentemente. En términos generales, es posible distinguir dos grupos: la repetición de palabras y la repetición de frases o períodos. Dentro del primer grupo, es posible detectar distintas actualizaciones, la más frecuente de las cuales consiste en la repetición de una misma palabra en un período:

> parada sola frente a su puerta, sin la ayuda de nadie, sin el sillón detrás ni delante, ni al lado, sin el sillón, sola en vida caminando. ("Memé", p. 197)

> Buena hubiera sido la vida como ellas la querían; tener para estar debajo de un techo, tener para el pan limitado, tener para la ropa necesaria y luego seguir mirando las tardes claras, sentadas las tres en el portal sin luz las noches de mucho calor, y no más tener, ¿para qué? ("Estela", p. 160)

La repetición de los términos subrayados en el primer fragmento, que repetidamente denotan una carencia (apoyados por los adverbios sola y nadie), connotan no sólo la sorpresa de la mujer que ve a Memé de pie, sino también la magnitud del

milagro atribuido al "agua medicinal" traída por el marido; esta sugerencia es importante para el relato, porque refuerza la noción de que la mejoría de Memé, como su enfermedad, son producto de la autosugestión. En el segundo fragmento la repetición del infinitivo reitera la necesidad que aflige a la familia campesina. El último infinitivo que cierra el período, sugiere el dramatismo de su situación económica al señalar que la mera satisfacción de sus necesidades básicas constituye la culminación de sus aspiraciones materiales.

Otra de las formas que adopta la repetición de palabras es la anáfora que, si bien no es frecuente en muchos cuentos, alcanza relevancia en "Memé". Todas las oraciones del segundo párrafo de este relato van encabezadas por el nombre de la protagonista:

> Memé llevaba muchos años [...]
> Memé se conocía el cielo de día [...]
> Memé tenía treinta y siete años [...]
> Memé se casó temprano [...] (p. 196)

La recurrencia del nombre propio al comienzo de cada oración, le confiere a esta primera parte del cuento un ritmo iterativo congruente con la siempre recurrente obsesión de la mujer respecto de su culpabilidad por la muerte del padre, primero, y la obsesión por encontrar --sacrificando al marido-- un remedio para su postración, después.

El intento por lograr en el relato una determinada cadencia rítmica o una suerte de musicalidad discursiva es, se-

gún el propio Jorge Cardoso, uno de los objetivos que persigue en la elaboración de sus cuentos:

> en el caso mío, si no le pongo una especie de ritmo, de sonoridad musical al cuento, me parece que no lo he hecho.[32]

Efectivamente, en algunos cuentos encontramos repeticiones de palabras o de frases, cuya función primaria es la de contribuir a la expresión de esta suerte de musicalidad discursiva. Un caso representativo lo hallamos en "Crecimiento":

> Y lo hizo por los gorriones o por las golondrinas porque la ciudad estaba llena de gorriones y el cielo de golondrinas disparadas. (p. 273)

El estudio de los distintos recursos fonéticos, en el presente caso de vibrantes, líquidas y fricativas, merece un análisis detallado que nosotros estimamos supera los límites de nuestra investigación. Sin embargo, en lo que a nuestro trabajo se refiere, este aspecto subraya dos constantes de la narrativa de Jorge Cardoso a las cuales ya nos hemos referido: la de su cuidadosa elaboración y, más importante, las características orales que en general caracterizan una importante porción de su cuentística. Tanto el ritmo como la musicalidad discursivos alcanzan su manifestación más acabada en la expresión oral del discurso, y constituyen un recurso esencial para captar y/o mantener el interés del auditorio, según hemos visto en los cuentos con metarrelato de cuentero. La incorporación de este aspecto en aquellos cuentos que no están referidos por un cuentero, viene a confirmar nuestra proposición anterior, respecto del hecho de que Jorge Cardoso

en un gran número de relatos, incorpora algunos de los principios que en general definen al relato popular oral.

Otras figuras de repetición de palabras utilizadas en los cuentos, pertenecen al grupo que Todorov califica de "repeticiones tautológicas": el pleonasmo y la metábole[33]. En el caso del pleonasmo, hemos singularizado tres casos:

> El Chicho era para la obra ahora, pero también se pensaba el otro pensamiento: ("Un tiempo para dos", p. 349)

> En tanto, el hombre pensaba su pensamiento. ("Un tiempo para dos", p. 350)

> Los ojos de él están mirando y los oídos oyendo y una fuerza tremenda que es más que él [...] ("Hilario en el tiempo", p. 356)

La función del pleonasmo en los tres ejemplos es la de destacar aquello que describen o sugieren. En el primer caso, la obsesión del capitán por evitar la aparente sequía del árbol que da los frutos que le aplacan su sed febril. En "Hilario en el tiempo", el pleonasmo se refiere a la intensidad sensorial, a la concentración de estos sentidos en el orinar de la puerca, percepción que desencadena en el niño su primera erección.

Hemos encontrado los siguientes ejemplos de metábole, o acumulación de expresiones sinónimas:

> La señora Isabel <u>gozaba</u> entonces <u>dichosamente</u> y miraba para ver si alguien más había <u>disfrutado</u> también de aquel <u>delicioso</u> juego. ("Teresa", p. 225)

> Estaba apartado, al extremo casi de la mesa e <u>iba de rostro en rostro</u> buscando que lo miraran [...] <u>Iba de cara en cara</u> deseando que algo de aquello le fuera dicho también [...] ("Los sinsontes", p. 266)

La significación de estos casos de metábole es evidente; se trata de expresar con insistencia una misma idea: el placer que el juego del niño (y su futuro imaginado) le produce a Isabel, en el primer fragmento, y la impaciencia de Pepe Lesmes por poder difamar a Romelia y contentar así la malsana y lasciva curiosidad de los hombres del pueblo, en el segundo.

Un último tipo de repetición de palabra presente en estos cuentos es el poliptoton, que "consiste en repetir un nombre o un pronombre en diversos casos o formas, o un verbo en distintos tiempos"[34]. Encontramos un caso representativo en "Un brindis por el Zonzo":

> Es natural, para algunos el Zonzo no ha muerto ahora. Eso fue hace tiempo ya; desde que nació pobre, porque un pobre, pobre, no está vivo nunca por mucho viento que respire. (p. 231)

Cada término se diferencia del anterior por su función morfológica: adverbio en el primer caso, sustantivo en el segundo y adjetivo en el tercero, enfatizando así la orfandad de la gente pobre en la sociedad capitalista prerrevolucionaria[35].

La reiteración de períodos o expresiones en uno o más párrafos suele ser también frecuente. Encontramos ejemplos de esta instancia de repetición en "Memé", "En la ciénaga", "Los patines", "Un tiempo para dos", "Un brindis por el Zonzo", entre otros.

> Pero Ernesto no dijo nada. Se hizo un silencio pesado que Memé quiso llenar con lo mismo:
> —¡Ernesto, mira el agua que me trajiste [...]
> Pero Ernesto no dijo nada. Se llevó las manos a la cara [...] ("Memé", p. 199)

> Así pues, será esta noche. Esta primera noche de la primera vez a los diez años de vivir. Uno se va quedando con el desamparo de uno mismo [...] Implacablemente en esta primera noche de la primera vez a los diez años, es que va a venir Hilario [...] ("Hilario en el tiempo", pp. 356 y 357)

En ambos ejemplos, como en otros que ya hemos comentado, se trata de enfatizar mediante la repetición, algún aspecto del relato: el estupor traducido en silencio de Ernesto ante la mejoría de Memé, en el primer fragmento, y la inseguridad y el horror que producen las primeras manifestaciones del instinto sexual en un muchacho que se ha formado en un medio donde toda expresión instintiva es pecaminosa y punible.

En otros relatos se repite la estructura del período, introduciendo algunas variaciones léxicas que amplían la significación semántica del discurso. Encontramos ejemplos representativos de este tipo de repetición en "Un tiempo para dos" y "Un brindis por el Zonzo":

> Otros brazos hacían lo mismo, el peso del arma día y noche; la mano de guardia sobre el fusil. [...] Otras piernas hacían lo mismo hasta sostener el cuerpo dormido de pie. Otros cuerpos ofrecían lo mismo, la posibilidad de un lugar para una bala de frente. [...] Otros tenían lo mismo, pero él también lo mismo y además la fiebre. ("Un tiempo para dos", p. 347)

La reiteración de las expresiones que hemos subrayado, que encabezan cuatro de las seis oraciones que componen el fragmento citado, dan cuenta del esfuerzo físico y psicológico

a que están sometidos los soldados de la revolución. El empleo de una misma estructura oracional contribuye a crear un ritmo pesado y moroso, la ilusión de un tiempo detenido, a la vez que recrea con exactitud el cansancio, la tensión y el agobio de la espera que caracteriza el estado de este grupo de combatientes castristas.

En "Un brindis por el Zonzo", el esquema varía del siguiente modo:

> ¿Que se emborrachaba y los muchachos le gritaban en la calle y hasta la gente grande también? Bueno, eso lo sabe todo el mundo. ¿Que andaba sucio, descalzo y roto? Lo sabe todo el mundo. ¿Que no sabía leer ni escribir? Eso también, todo el mundo lo sabe. Cosa resabida es que bebía como un loco y se caía como un perro. ¡Lo sabe hasta Dios mismo por mucho que se pasara la vida allá arriba sin mirar para abajo a Cojímar! (p. 232)

En este fragmento encontramos dos instancias de repetición. Por una parte, el reiterado uso de oraciones interrogativas referidas a aspectos de la presencia, comportamiento y condición del Zonzo, y, por otra, la plasmación de un mismo concepto, cuya expresión se somete cada vez a ligeras variaciones y que culmina con la alusión directa al olvido de Dios respecto de la situación desesperada del hombre. La alternancia de la oración interrogativa con una respuesta que, al menos en los tres primeros casos es casi idéntica, propone dos ritmos discursivos cuyo contraste singulariza cada una de las partes del discurso. El contrapunto entre la pregunta y la respuesta se resuelve en la exclamativa final, referida al

hecho de que también Dios sabía de la borrachera, pobreza y analfabetismo del Zonzo. En el contexto del cuento ambos esquemas son relevantes, porque establecen la absoluta orfandad del hombre pobre, al mismo tiempo que denuncian la superficialidad e irresponsabilidad de los juicios emitidos por estratos "respetables" de la sociedad burguesa; denuncian su responsabilidad respecto de la situación de los estamentos sociales explotados, cuya respuesta a la rebelión individual --traducida en este caso en adicción alcohólica-- es castigada con la marginalidad y el escarnio. En este esquema social no existe consideración de los legítimos derechos del individuo ni de sus necesidades más elementales. La orfandad del hombre pobre en la sociedad burguesa se hace más dramática por cuanto también ha sido objeto del olvido de Dios. Implícitamente en esto último, parece estar contenida la idea de que no es precisamente de Dios de quien hay que esperar los cambios sociales.

Como se ha podido observar en los fragmentos citados, la repetición es una figura de discurso que en muchos casos permite delimitar la distancia que media entre el narrador y la historia que refiere. El último ejemplo que anotamos, procedente de un relato de narrador homodiegético, expresa el compromiso del narrador que no sólo se expresa a nivel sentimental respecto del amigo muerto, sino también en la explicitación de la indignación del hablante respecto del orden social imperante, del cual él también es víctima. "Un tiempo para dos"

presenta una situación diferente, casi opuesta. El narrador en general está alejado del mundo y desde la distancia --que le permite penetrar el mundo con mayor profundidad y análisis-- refiere la historia.

Finalmente, dentro de las figuras que Fontanier califica como tropos de significación, hallamos en la cuentística de Jorge Cardoso numerosos ejemplos tanto de sinécdoque como de metáfora, tropos que ya han aparecido en conjunción con algunas de las figuras que hemos citado más arriba. Para Fontanier, la sinécdoque constituye uno de los tropos por conexión, y consiste en

> la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou dans l'idée de l'autre.[36]

En nuestro corpus, la sinécdoque usualmente implica la designación de algún personaje o la descripción de una de sus acciones, a través de la mención de una de las partes de su cuerpo. Ya citamos un ejemplo proveniente de "Un tiempo para dos" que alude al personaje (capitán) mediante la mención de su brazo (atacado por la picada del anófeles). Anteriormente, en otro cuento, se ha recurrido a una figura similar:

> Yo digo todo esto por ella que sólo vivió diecinueve años y porque la conocí cuando subía la loma de Camacho para despalillar tabaco con sus dos trenzas de oro, que ahora espanta pensar qué se habrá hecho ese par de trenzas debajo de tanto romerillo silvestre.

La mención de la niña a través de las trenzas es efectiva, porque, por una parte, acentúa la tragedia de su muerte al enfatizar su juventud y, por otra, alude, evitando así la mención directa y específica, al proceso de desintegración de que es objeto el cuerpo.

En otros casos, la sinécdoque refuerza algún aspecto de la caracterización de algún personaje o de la acción:

> Las manos tratan angustiosamente de ensartar el hilo. [...] Pero tanto la una como la otra vez, es culpa de las manos y no tanto de las manos como de la voz disparada que viene del comedor. [...]
> Será necesario que las manos se controlen, que los finos miedos den una tregua para que los dedos no repitan su torpeza. ("El hilo y la cuerda", p. 417)

> A este abuelo alto y serio, de grandes manos arrugadas que escriben cartas pidiendo películas y despachando entradas, no le gusta perder su tiempo en nada que no sea absolutamente indispensable.
> ("Los nombres", p. 358)

La figura del primer fragmento, que se reitera a lo largo del relato, da cuenta con acierto de la situación de subordinación y servidumbre que ocupa la mujer en el constexto de la estructura familiar. El esposo constituye la fuente de la autoridad y el poder, sustentados en el rol que desempeña como proveedor ("¡Como si no fuera yo quien mantiene la casa!", p. 417); el

desmesurado ejercicio de su autoridad lo convierte en una figura devoradora que somete, mediante el ejercicio del terror, a su esposa y a los demás integrantes de la familia. De la descripción del intento infructuoso de las manos temblorosas de miedo, nerviosismo y apuro por enhebrar la aguja, se infiere la posición subalterna de la mujer y su condición de víctima en una sociedad machista que estructura la sociedad (y especialmente la familia) de acuerdo al incuestionable ejercicio del poder del varón.

La sinécdoque del segundo fragmento también se refiere a la autoridad, esta vez del abuelo, también inflexible como la primera, incapaz de entender la realidad imaginativa del nieto y la verdadera significación de su juego con las jicoteas (inspirado, por otra parte, en las películas que se exhiben en el cine del abuelo). En este fragmento se enfatiza la importancia que la eficiencia y la realidad práctica tienen para el anciano, connotando así --como confirma luego el propio relato-- su extrañeza respecto de aquellos rasgos del mundo que no cuadran con el orden que él considera válido.

Frecuentemente Jorge Cardoso utiliza la sinécdoque como un recurso que le permite añadir información sobre el mundo, lo que confirma una vez más la cuidadosa elaboración de sus relatos:

> Mas, con todo, nunca estuvo más clara la voluntad del hombre que aquella noche de las palabras cuando las primeras salieron de otra boca rodeada de barba como la suya. ("Un tiempo para dos", p. 347)

> Los suyos principales fueron siempre los niños, porque le hacían un corito de seis u ocho descalzos boquiabiertos [...] ("Los sinsontes", p. 263)

> Pero ahora, hace pocos días, resulta que viene al pueblo este alemán que ni siquiera voy a pronunciar su nombre. Es el primer casco de corcho forrado de tela blanca y los primeros pantalones por encima de la rodilla que se meten de improviso en el pueblo. ("Nadie me encuentre ese muerto", pp. 379-380)

La sinécdoque del primer fragmento contribuye a la caracterización física e ideológica de los personajes. Sabido es que durante la revolución los combatientes de las fuerzas castristas eran conocidos como los "barbudos". Con la sinécdoque, Cardoso no sólo alude a los rasgos externos de las figuras, sino que connota también el contexto de la lucha revolucionaria, confiriendo así a los personajes y a la acción una mayor dimensión semántica. La mención de los niños por su falta de calzado, en el segundo fragmento[38], remite a la pobreza que signa la vida del grupo de carboneros, tema éste que, como hemos visto, predomina en gran parte de esta cuentística. En el tercer ejemplo, la caracterización del forastero, de acuerdo a su vestimenta, describe al visitante como un individuo totalmente ajeno a (e ignorante de) la realidad del pueblo que lo hospeda. Una de sus acciones --la devolución del cadáver de Samuel-- resulta suficiente para destruir las esperanzas y ensueños de los campesinos. El significado de la intervención del explorador parece más amplio, si consideramos el relato como una representación microcósmica de la realidad histórica cubana, en particular,

y como una mostración puntual de un aspecto de la realidad latinoamericana, en general. Desde esta perspectiva, el extranjero es símbolo del poder foráneo (neo) colonial, que invade territorios ajenos, destruyendo a su paso los valores autóctonos de las culturas conquistadas e imponiendo una realidad que es absolutamente ajena a los pueblos invadidos.

La metáfora, la última figura de discurso que debemos tratar, ha sido objeto de estudio tanto de filósofos como de teóricos de la literatura desde Aristóteles hasta el presente. En general, los estudios pertinentes proponen un concepto de esta figura e intentan describir su modus operandi y, en algunos casos, sugieren una clasificación tipológica que dé cuenta adecuada de sus distintas variedades. Una revisión exhaustiva de este marco teórico sería, a nuestro ver, excesiva, y superaría con mucho los límites de nuestro trabajo y el marco que hemos delimitado para el tratamiento de las figuras del discurso como elemento configurador de la enunciación narrativa en estos cuentos.

La metáfora, como señala Max Black[39] no sólo se obtiene mediante la sustitución de un elemento por otro que lo evoca, o la comparación implícita de dos objetos, sino también y, sobre todo, por la interacción --en una misma frase-- de dos ideas distintas. El foco de la metáfora evoca una serie de resonancias comunes a un determinado grupo cultural, que le

confiere significación a la figura. La ausencia de resonancias ("associated commonplaces"), destruye la significación de la figura y, por ende, de la propia metáfora.

Algunos de los tropos que ya hemos tratado, sobre todo la personificación, constituyen metáfora; sin embargo, hay otras figuras de discurso representativas de los tipos de metáfora que prevalecen en los cuentos de Cardoso que debemos considerar[40]:

> Pero el otro interrumpió:
> --¡No miro nada! Recoge lo tuyo, ¡lárgate!
> Y descruzó dos brazos de azafrán. ("El homicida", p. 42)

> Era su hijo de cuatro años; una cabeza de oro caprichoso y revuelto [...] ("Teresa", p. 225)

> o aquella otra vez del mar cuando el padre --después de halar y halar-- vino a ponerle delante el primer pescado grande y vivo, soltando chispas de agua de oro, coleteando enloquecido? ("Hilario en el tiempo", p. 356)

> Un frutal de mangas blancas extendía sus ramas hasta la orilla opuesta [...] ("Moñigüeso", p. 53)

La metáfora se utiliza usualmente para la descripción de algún personaje o aspecto de la naturaleza. En el primer fragmento, el foco de la metáfora es la palabra "azafrán", que evoca, por una parte, fragilidad y, por otra, el color tostado rojizo. La descripción de los brazos de Juan a partir de esta metáfora, sugiere un hombre débil de piel oscura, aludiendo a los rasgos del "hombre pequeño" y acentuando el contraste físico entre este personaje y Lico, su enemigo. La segunda figura opera en forma análoga. Siguiendo a Black, la resonancia del foco ("oro") connota en primer lugar el va-

lor, la hermosura que, referidos al niño, engarzan con la percepción que la madre tiene de su hijo; en segundo término, sugiere el color amarillo del pelo ensortijado del muchachito. La tercera metáfora se refiere a los reflejos que desprende el pez recién sacado del agua y expuesto a los rayos solares. La palabra "chispas" (foco), representa expresivamente la intensidad y fugacidad de los destellos. La alusión al metal ("de oro") en este caso, actualiza sólo el color amarillo de los reflejos, aludiendo así al sol como fuente de la luz reflejada en el pez. Finalmente, la metáfora del último fragmento, que constituye también una personificación, se refiere a las ramas cubiertas (por eso "mangas") de flores blancas. Tal recurso metafórico no sólo constituye una muestra más del discurso poético de Jorge Cardoso, sino que es representativa de una suerte de pintoresquismo que anima muchas de las descripciones de sus cuentos[41].

El empleo de la metáfora, como se puede colegir de estos ejemplos, integra en un mismo período dos ideas cuya relación de analogía o semejanza no es siempre explícita, y produce una ampliación del campo semántico con gran economía de recursos, a la vez que singulariza eficazmente el objeto que se destaca a través de la figura. Como señala Black, el proceso de descodificación obliga a detenerse sobre la figura en cuestión y aprehender sus implicaciones desde una perspectiva inusual que ilumina aspectos de la realidad olvidados o

desgastados en el trato diario.

Como procedimiento discursivo, la metáfora da cuenta de un tipo de relación entre el narrador y la historia distinta a la que manifiestan otras modalidades discursivas. A veces, mediante la metáfora el narrador destaca aspectos del mundo narrado que si estuviesen organizados de manera distinta, no adquirirían la significación que una presentación inusual les confiere. La materia narrada en esos cuentos corresponde a vivencias que en sí no son sorprendentes, sino ordinarias; mediante el procedimiento de la metáfora y las demás figuras del discurso, tales vivencias o personajes en sí simples, aparecen sorpresivamente dotados de connotaciones que en el mundo total del relato les concede una gran riqueza significativa. Como se puede inferir entonces, las figuras de discurso en la narrativa de Jorge Cardoso cumplen funciones específicas, importantes para el modo narrativo, que superan la mera función de ornato.

2. El discurso abstracto

Este tipo de discurso, que Todorov considera como una actualización del discurso literal (registro del habla que se caracteriza por su intransitividad) es empleado frecuentemente en los cuentos de Jorge Cardoso mediante reflexiones del narrador sobre algún aspecto de la materia narrada. El discurso abstracto se presenta principalmente de dos formas: 1) en algunos cuentos que no duplican su estructura narrativa ("Estrabismo", "Estela", "Algunos cantos de gallo" y "En la caja del cuerpo") y en los metarrelatos de "La noche como piedra", el narrador, mediante este discurso introduce y/o concluye la historia, enmarcando así el relato; 2) suele emplearse también para transmitir juicios del narrador, expresados en el interior del relato.

Con respecto a la primera forma de actualización, la extensión del marco, especialmente de su parte introductoria, está sujeta a variaciones; puede ser breve, como en "Un poco más allá", o en los metarrelatos de "La noche como piedra", o alcanzar considerable amplitud, como en "Estrabismo", "Estela", "Algunos cantos de gallo" y "En la caja del cuerpo". En "Un poco más allá", lo expresado en la introducción ("Hay gentes que se las pierden todas aunque las tengan en la misma nariz", p. 301) se repite en la frase final que cierra el cuento: "Me callé porque hay gentes así que se las pierden todas aunque las tengan en la misma nariz" (p. 305). A pesar de su identi-

dad material, la significación de ambas secciones del marco varía. La introducción constituye una síntesis proléptica del acontecer. La conclusión, en cambio, alcanza connotaciones irónicas, al manifestar un choque de perspectivas cuyo resultado es la ironización del propio personaje. Desde su punto de vista se refiere la frase a su compañero de viaje; desde la perspectiva del receptor, remite a la incapacidad del narrador homodiegético para intelegir las palabras del campesino ("--¿Lo dice por mí? Pues yo creí que hablaba de usted mismo, porque desde que se sentó ahí no ha hecho más que mirarme de arriba a abajo", p. 305), incurriendo así en la misma falta que le atribuye a su interlocutor.

Los tres metarrelatos de "La noche como piedra" van introducidos por una reflexión general acerca del tema que desarrollan. En el primer caso, ésta se refiere al amor: "El amor no muere ni de su muerte misma, porque más dura su relámpago que su trueno" (p. 442); en el segundo, se considera el tema del valor y el miedo:

> Yo digo que el miedo hace malos a los hombres. No hay pensamiento sano sin que haya tenido en su crecimiento una raicilla de valor que sea.
> "Gente hay que con el pelo cano ya de vivir, siguen siendo el niño temeroso, iracundo de injusticias, todo desfabricado por dentro, destruido de golpes secretos, inmensos. (p. 445)

Sobre este mismo tema se vuelve en la conclusión[42]. Finalmente, el tercer metarrelato está introducido por una proposición acerca del conocimiento y la ignorancia: "el que sa-

be salva [sic] a tiempo y el que ignora muere a su destiempo" (p. 447).

Las consideraciones iniciales del narrador cumplen básicamente la función de presentar el tema que desarrollará la historia. En los cuentos de narrador oral ("La noche como piedra", en este caso), la forma de presentación del relato es particularmente importante, dado que la introducción cumple otra función --posiblemente la más importante-- cual es la de intentar captar la atención. Se trata, en otros términos, de despertar la curiosidad y el interés del auditorio, entregándole sólo parte de la información, como sucede principalmente en el segundo fragmento, o enunciándola de tal modo que su intelección requiera de un desarrollo más acabado, es decir, del relato propiamente tal. El primer fragmento ejemplifica con claridad este aspecto, al aludir en términos figurados al tema del metarrelato: la permanencia del sentimiento amoroso incluso después que ha desaparecido el ser amado, y el vacío y la nostalgia de su presencia como consecuencia de su desaparición.

La introducción del último metarrelato cumple una función análoga. Como en el ejemplo anterior, la frase que encabeza el relato presenta la forma de un adagio y, como tal, expresa un concepto que posee rango de sentencia general; indirectamente plantea también un conflicto, que constituye el motivo de la historia. Al igual que en el caso anterior, una de las funcio-

nes más importantes de la introducción es la de estimular el interés del auditorio por conocer los incidentes que han llevado al cuentero a extraer la conclusión que ha enunciado en la introducción.

Una tercera función de estas introducciones, tanto en los metarrelatos como en los cuentos entregados desde el primer nivel narrativo, es la de proporcionar un marco ideológico que guíe su interpretación. Desde esta perspectiva, el marco cumple una función metacomunicativa, al entregar, implícita o explícitamente, instrucciones acerca de cómo debe ser comprendido el relato.

> This communication about communication Bateson termed metacommunication. In Bateson's terms, "a frame is metacommunicative. Any message, which either explicitely or implicitely defines a frame, *ipso facto* gives the receiver instructions or aids in his attempt to understand the messages included within the frame"[43].

En el caso de los cuentos de narrador oral, o incluso en algunos de los relatos del primer nivel que poseen características propias de la narrativa popular folklórica, el marco narrativo es también relevante en otro sentido. Como recurso metanarrativo, éste llama la atención sobre el proceso de entrega del cuento y sobre el narrador propiamente tal, subrayando así la importancia del acto de presentación en términos de "performance". Como escribe Barbara Babcock,

> This marked external frame [...] is an instance of *explicit* metanarration --that is, of a comment that deliberately calls attention to the narrative performance *as* performance and communication [...][44]

Estas introducciones usualmente contienen también numerosas instancias de apelación, aspecto que subraya la importancia que se le confiere al proceso comunicativo en sí.

La función ideológica de las introducciones en los cuentos del primer nivel ("Estrabismo", "Estela", "Algunos cantos de gallo" y "En la caja del cuerpo") es evidente. Uno de los ejemplos más representativos[45] es el de "Estrabismo":

> La ciudad tiene cerca de dos millones de habitantes. Somos tantos que posiblemente nazcamos y muramos sin habernos visto siquiera una sola vez de acera a acera.
>
> La idea es desconsoladora si se tiene en cuenta la insondable apetencia de amor y de odio que hay disimulados y hasta confundidos, en cada uno de nosotros.
>
> Y es que hay tanta riqueza de vida en cada ser, que da pena morirse a su tiempo sin haberla disfrutado o padecido en nombre de todo este interés humano que es nuestra inagotable sed de espectáculo.
>
> ¡Pero qué se le va a hacer! Tampoco una gota de lluvia sabe de la otra distante, ni una estrella de su semejante, aunque estén suspendidas del mismo vacío. Esto reconcilia en cierto modo, porque acaso no somos más que un cosmos en cada uno, no otra cosa más que millones de existencia [sic] sin saber que están encerradas bajo la capa de una misma piel. (p. 313)

Los conceptos enunciados en esta introducción, referidos a la inhospitabilidad de la urbe, constituyen, en términos generales, el sustrato semántico de la historia que se desarrolla en el cuento. Por una parte, la inhospitabilidad aisla al hombre de sus semejantes, sepultándolo en su propia soledad y alienándolo de su necesidad innata de expresarse socialmente y de interactuar con otros individuos; por otra, alimenta en el hombre su agresividad e individualismo, ahogando su sentido de pertenencia y responsibilidad para con su grupo --el género humano.

Esta reflexión inicial realza la importancia de las situaciones que presenta la historia. No se trata de incidentes irrelevantes, que a fuerza de repetirse se han gramaticalizado, sino de situaciones humanas significativas y particularmente dramáticas debido no sólo a su prevalencia, sino también al hecho de que son representativas de la vida urbana, destructora de toda posibilidad de realización humana del individuo. En el caso del primer personaje, su timidez innata sumada al aislamiento en que vive, producen un ser pasivo que vive en constante temor de quienes lo rodean; con respecto al segundo personaje, su agresividad, también innata, encuentra eco por primera vez y logra, con ayuda de la autoridad, que enmascara a un ser ínfimo e inseguro de sí mismo, atacar injustamente a quien no sabe ni puede defenderse. Parece evidente entonces que la introducción contribuye a la dimensión significativa del cuento, al presentarlo como un microcosmos representativo de un estado de cosas más general.

La segunda forma en que se emplea el discurso abstracto en esta cuentística, difiere de la anterior, como ya se ha indicado, principalmente por su ubicación en el cuento. En este caso, como en "El cuentero", por ejemplo, el narrador inserta sus reflexiones en el interior del relato:

> a un hombre se le puede aguantar una mentira por ser la primera, otra por decencia, pero la tercera suena como un bofetón y ése hay que contestarlo enseguida. (p. 62)

Este fragmento, procedente del discurso del narrador homodie-

gético del primer nivel, tiene gran importancia para el cuento no sólo porque explica el motivo por el cual los trabajadores de la zafra se sienten obligados a enfrentar a Candela, sino también porque denota el hecho de que los relatos de Juan no han sido entendidos como elaboraciones ficticias de pretendidas experiencias, sino como reportajes de un referente objetivo. La razón de esta interpretación equivocada es, a nuestro parecer, doble: por una parte, los cuentos de Juan carecen de un marco que explicite el carácter ficticio de sus relatos[46] y, por otra, la intensidad de su mirada ("Luego aquello; la mirada alrededor como por la punta de un cuchillo", p. 61) intimida toda expresión de incredulidad por parte de su audiencia.

En "El caballo de coral" encontramos otro ejemplo representativo del empleo que Cardoso hace del discurso abstracto:

> Pero éramos cuatro obligados a aquella vida, porque cuando un hombre coge un derrotero y va echando cuerpo en el camino ya no puede volverse atrás. El cuerpo tiene la configuración del camino y ya no puede en otro nuevo. Eso habíamos creído siempre [...] (p. 182)

Este concepto de que el hombre se encuentra determinado por el medio y la realidad externa que escapan a su control, recurre también en otros cuentos[47]. En el caso de este relato se trata, como en tantos otros, de la irrupción de la imaginación como fuerza liberadora en una realidad de la cual parecería haber sido desterrada por la miseria, la crueldad y la dureza que impone el subdesarrollo en la vida del trabajador cubano (latinoamericano)[48].

En "La serpiente y su cola", el discurso abstracto, además de entregar un juicio del narrador homodiegético, se emplea como puente entre dos discursos directos a cargo del personaje-narrador:

> --No, entonces quien me saca a pasear eres tú, pero de todas maneras vamos juntos como ahora --le digo y, porque entre los hombres las cosas de la ternura no suenan como debían, le añado algo de reír--: ¡Vaya!, que entonces tú me llevas de la mano [...] (pp. 406-407)

En los fragmentos que hemos transcrito queda claramente manifiesto el carácter intransitivo del discurso abstracto, así como su característica más distintiva, cual es la de entregar imagen de narrador. Mediante esta modalidad discursiva el narrador hace patente su actitud ante la historia y orienta la manera en que el relato ha de ser entendido, puesto que con su discurso sanciona los criterios por los que se rige el mundo narrado, configurando así una estructura narrativa de carácter monofónico de acuerdo con la cual es la voz del narrador el elemento prioritario en la plasmación del sentido del relato[49].

3. El discurso valorativo

El discurso valorativo que, junto con los discursos emotivo y modalizante, integra un segundo grupo de tipos discursivos cuya principal característica es la de señalar "la actitud del narrador respecto a su discurso y/o referencia a través de los rasgos distintivos semánticos (semas)"[50], denota la relación que se establece entre el narrador y la historia. A través de los dos primeros discursos, el narrador se manifiesta en términos críticos, interpretativos, emotivos, respecto del mundo narrado. El discurso modalizante se advierte por las marcas --adverbios y verbos modales-- que imprime el narrador en la enunciación y que revelan su grado de certeza (o duda) respecto de la materia narrada. Al estudiar el discurso valorativo, consideraremos también otro discurso que, al igual que los anteriores, explicita el proceso de enunciación y es producto de una toma de posición del narrador respecto de la historia. Nos referimos al discurso irónico que, como se verá, alcanza importancia en el proceso enunciativo de algunos relatos.

Uno de los principales problemas que debemos despejar antes de entrar en el análisis del discurso valorativo en los cuentos, es la determinación de la especificidad de los discursos valorativo y abstracto. Si bien ambos cumplen idéntica función, cual es la de entregar comentarios acerca del mundo narrado, estos discursos pueden ocupar niveles jerárquicos distintos. Como hemos visto en el apartado ante-

rior, el discurso abstracto es vehículo de juicios teóricos y morales, de sentencias, creencias, etc., que son ajenos a la historia propiamente tal[51]; el narrador genera un discurso que, aunque se origina en el propio relato, no se enajena en mundo ni constituye, por lo tanto, discurso narrativo-descriptivo. Esto significa que el discurso abstracto tiene un plano de validez distinto al de las frases miméticas del narrador. En tanto que no entrega imagen de mundo, sino que, como señala Martínez, está desde el comienzo referido a la persona del narrador, el discurso abstracto reenvía a la fuente de la enunciación y sólo entrega imagen de narrador[52].

El discurso valorativo, en cambio, puede ocupar niveles jerárquicos distintos. Aun cuando este discurso no vehicula juicios teóricos o universales, frecuentemente entrega juicios particulares que dan cuenta de la opinión del narrador respecto de la materia narrada. Estas frases del narrador no son de carácter descriptivo-narrativo ni contribuyen, por lo tanto, imagen de mundo; al igual que el discurso abstracto, sólo contienen imagen de narrador. En otros momentos, en cambio, el narrador utiliza el discurso valorativo en la descripción de algún aspecto del mundo narrado, o en la narración de algún acontecimiento; en este caso, las frases del narrador sí son miméticas y entregan imagen de mundo[53]. Comparemos dos fragmentos:

> También le gustaba oírse, facultad esta que es de pájaros y poetas, porque usted ve un sinsonte clavadito ahí en la rama de un ocuje contándole sus lindezas al viento y vaya a creer que sólo lo hace por celebrar la mañana. No, también lo hace porque lo oigan, por bañarse con su canto como hacen los gorriones con el polvo de los ciscos en las carboneras. Lo hace, aparte de ser sinsonte, porque es su propia miel y de ella se embriaga el muy dichoso. ("Los sinsontes", p. 262)

> Sin embargo, el padre no era más que lo que era; un hombre de poca estatura, quien venía de pie sujeto al pasamanos del asiento porque no lo hubiera hecho muy cómodamente del pasamanos del techo. Además, era una cara como lavada con detergente en polvo y rasurada hasta lastimarse la piel. Dos ojos pequeños y más abajo una camisa de fondo blanco y rallas azules [...] ("Crecimiento", pp. 272-274)

La función del discurso del primer fragmento es la de caracterizar a Pepe Lesmes como un individuo que gusta de escucharse y siente necesidad de ser oído. La descripción que se hace de los sinsontes supera, sin embargo, los límites de la comparación entre el personaje y los pájaros (el símil termina en "que es de pájaros y poetas") y deviene discurso que sólo se conecta indirectamente con la historia; primariamente, vehicula una opinión (cuestionable) del narrador acerca de que los pájaros cantan porque siempre hay un oído atento a su música. En el segundo fragmento, por el contrario, el discurso valorativo empleado por el narrador en la descripción del personaje, es de carácter narrativo-descriptivo. Aún cuando la fuente de la enunciación ha impreso en su discurso marcas que revelan claramente su presencia ("el padre no era más que lo que era"; "no lo hubiera hecho cómodamen-

te del pasamanos del techo", etc.), huellas que confirman el carácter valorativo del discurso y que contribuyen a rebajar la caracterización del personaje, la función principal del discurso del narrador es la de configurar imagen de personaje, es decir, crear mundo narrado.

Los comentarios del narrador expresados por medio del discurso valorativo, suelen proporcionar interpretaciones o críticas respecto del mundo ficticio. Como en el discurso abstracto, los comentarios del narrador pueden presentarse a medida que se elabora el mundo ficticio o preceder a la historia, en cuyo caso ofician de introducción ("Leonela", "La rueda de la fortuna", "Jacinto carpintero"). En el caso de las introducciones, éstas no proponen en forma explícita un marco ideológico general, sino que aportan información acerca de los personajes, el espacio, o antecedentes que son indispensables para el desarrollo coherente de la historia. En "Leonela", por ejemplo, la introducción entrega un perfil caracterológico de Baltasar, un viejo que encarna un tipo de individuo que representa un pasado vital, valioso, agotado en el presente (en términos del tiempo de la narración) del pueblo en el cual se desarrolla la historia:

> ¡Qué viejo aquel Baltasar de los Pinos y las cosas que decía! Yo no hablo de ahora, sino de entonces porque ahora en mi pueblo no queda nadie que no se repita en la casa de al lado. Digo de otros días, no de hoy en que el Alcalde perdura reelecto y envejecido, mientras la gente nueva ha ido ocupando los puestos de la gente vieja y aprendiendo el cansancio de ir hacia la muerte a paso municipal.

> Hablo de Baltasar de los Pinos. Un viejo alto con una barba igualita y gris como la pelambre que se forma en los júcaros de doce años. El mismo tenía muchísimo de árbol y de tierra, pero más que nada tenía de hombre, señalado como loco porque mortificaba a todos los vientos las cosas que decía. ("Leonela", p. 149)

En el fragmento se contrastan las dos realidades que hemos mencionado: el pasado, representado por Baltasar, y el presente, por el pueblo pasivo y agonizante. Los atributos del viejo, su autenticidad, energía, voluntad y sapiencia, ponen de relieve --por contraste-- la mediocridad del pueblo que parece sucumbir bajo la rutina diaria. La relación antitética viejo/pueblo - pasado/presente es, evidentemente, producto de la evaluación del narrador homodiegético, como lo demuestran las marcas de su presencia en el discurso. El narrador incorpora así otro de los temas, el del desamparo, mezquindad y esterilidad de la vida en las poblaciones rurales, que se repite también en otros relatos, tales como "Jacinto carpintero", "Los cuatro días de Mario Benjamín", "Un brindis por el Zonzo", "Un olor a clavellina", "El hambre", entre otros.

El discurso valorativo que ocurre en el cuerpo del texto explicita, como ya hemos anotado, interpretaciones o críticas del narrador respecto de algún aspecto del mundo ficticio. La extensión de los comentarios varía, concretándose en algunos casos en una simple adjetivación que califica la información entregada por el narrador ("las pocas voces piadosas", p. 49; "Arrugado y seco [...] y más arriba sus oji-

llos fríos", p. 79) o, en otros casos, en una elaboración más extensa de algún rasgo de los personajes, espacio o acontecimiento relevantes para la historia. Ambos casos están profusamente representados en los cuentos y son evidencia del compromiso que el narrador suele manifestar respecto de la materia narrada. Dicho compromiso es evidente en los cuentos de narrador homodiegético, dado que el narrador refiere una historia que lo integra como personaje. La presencia de la voz narrativa no suele ser, sin embargo, menos ostensible en los relatos de narrador heterodiegético; en ninguno existe un intento por ocultar la presencia del narrador. En este sentido, los cuentos de Jorge Cardoso se aproximan al polo de la diégesis (diégesis pura en los cuentos de narrador-personaje), donde la mediación de la voz narrativa es siempre evidente, como se revela en los fragmentos que citamos a continuación:

> La mujer tampoco contestó. Comprendía todo lo que dicen los hombres de la Ciénaga, porque ella misma era de allí, amasaba con la propia turba del suelo, falsa tierra como ellos, formada por la podredumbre de los años muertos, de los vegetales que no pudieron serlo, de la gente que no pudo serlo. Además, nada dijo porque comprendía que las cosas más duras son las que llevan menos palabras. ("En la ciénaga", p. 204)

> --¡Porque jugando le dije perro, porque se me pareció a un perro!
>
> Un murmullo de tremenda verdad compartida, de descubrimiento mucho tiempo esperado, llenó el aula. ("El perro", pp. 277-278)

La primera cita entrega un comentario interpretativo de los personajes y el espacio, que es relevante porque establece

el indisoluble nexo existente entre el individuo y el medio natural en que vive; en este caso, la precariedad y dureza externas del entorno, manifiestas en la pobreza y esterilidad de la tierra, contrastan con la fortaleza de la mujer y la solidaridad del carbonero, quien abandona los hornos, culminación del trabajo de una larga temporada y fuente del sustento futuro, para conducir a la mujer y su hijo enfermo al poblado más cercano. La dimensión humana de ambos personajes, aludida en la comprensión silenciosa de la mujer de la importancia del trabajo del Gallego y manifiesta en el enojo del carbonero ("con el pie cuadrado y descalzo le dio una patada a una lata vacía", p. 204) al reconocer la mayor relevancia de la vida del niño respecto de su trabajo, se acrecienta aún más en el contraste que se establece entre la mezquindad de sus vidas, la adversidad del medio y su riqueza interior. El compromiso del narrador con la realidad de las gentes de la ciénaga salta a la vista, expresado no sólo con el empleo del discurso valorativo, sino también con el discurso emotivo ("una criatura más pequeña que el cielo, más pequeña que la Ciénaga", p. 203).

Las palabras del narrador en el segundo fragmento interpretan un aspecto relevante de los acontecimientos y proponen el conflicto que desde ese momento se planteará entre el personaje y su entorno social. El medio social le impone al personaje la conciencia de su apariencia perruna, certeza que desde ese momento determinará su proceder y su relación

con el mundo. Los esfuerzos del personaje, a lo largo de toda su vida, estarán orientados hacia la consecución de un comportamiento que esconda su apariencia canina, castrando de esta forma valiosas posibilidades de desarrollo individual y participación social normal[54].

En otros momentos el narrador utiliza el discurso valorativo para referirse críticamente a algún aspecto del mundo ficticio. Suele suceder en estos casos que el narrador empatice con la situación de algún personaje o emita juicios de valor que sancionan explícitamente su actuar o algún rasgo de los acontecimientos.

> Por cualquier nadería de un niño se invocaba siempre la amenazadora presencia de Moñigüeso; del turbio Moñigüeso que volaba sobre los tejados y devoraba a la gente menuda. Como no se les quería pegar en el cuerpo se les pegaba en la mente. ("Moñigüeso", pp. 50-51)

Son dos las situaciones que critica el narrador en este fragmento. En primer término, condena la forma como los habitantes del pueblo tratan a Moñigüeso, aspecto al que ya nos hemos referido más arriba. El fragmento enuncia la falsa imagen que de Moñigüeso han construido los padres, imagen que se aparta totalmente de la pasividad e inocuidad que caracterizan el comportamiento del débil mental. Existe, en segundo término, una condenación de la actitud de los padres que les infunden a sus hijos un miedo que es doblemente pernicioso, dado que no sólo margina a Moñigüeso del mundo infantil del que podría participar con normalidad, sino que constituye una

forma de coartar la actividad de los niños y de castrar su desarrollo. La capacidad de discernimiento de los adultos se pone así en franca tela de juicio, tema sobre el cual vuelve Jorge Cardoso en "Los nombres":

> Además, es un hombre que cuando habla, por la cara que pone y la voz de bajo profundo que tiene, parece que dice algo sumamente importante. Pero si se escribieran esas mismas palabras y se las leyeran sin su voz, no tendría su pensamiento ninguna importancia, salvo repetir los lugares y los conceptos comunes que se han venido diciendo en todas sus generaciones de buenos padres de familias y abuelos de recto proceder. (p. 359)

En este comentario que, en su mayor parte (desde "Pero si se escribieran...") no constituye discurso narrativo-descriptivo, el narrador no sólo muestra su antipatía por la autoridad que se arrogan los adultos, sino que cuestiona y descalifica la legitimidad de su indiscriminado ejercicio.

Otro de los esquemas establecidos que se cuestiona repetidamente en estos cuentos, es el del machismo. En "Los sinsontes", "El hilo y la cuerda" (como ya hemos visto), "Un olor a clavellina" y "Leonela", se desarrollan situaciones que ponen en tela de juicio la preeminencia del hombre sobre la mujer. Pero es en "Algunos cantos de gallo" donde el narrador se refiere explícitamente a esa manifestación del machismo que obliga al varón a probar su valía a través del ejercicio de la fuerza física:

> Ñico oía su voz interior que le exigía siempre lo mismo: "Tienes que descargar, Ñico; un puñetazo, uno solo pero en firme y te harás hombre."
>
> Desde luego, justo hay que decirlo también, él no estaba muy seguro de si su voz era interior o consecuencia del machismo que formaba parte del aire donde había

nacido y que venía manifestándose en torno suyo y de todos de mil maneras distintas. (p. 385)

Otro de los temas que se actualiza en un número importante de cuentos ("El cuentero", "Nino", "Los sinsontes", "La noche como piedra", "Los cuatro días de Mario Benjamín", "Un olor a clavellina", "Hilario en el tiempo") y que el narrador suele evaluar, se refiere a la importancia de la palabra como instrumento creador de realidad y cuya concreción determina el desarrollo individual así como la relación del hombre con la comunidad. Cardoso explora las diversas dimensiones del empleo del lenguaje como instrumento de creación, en cuyos extremos se encuentra la capacidad que posee el individuo para transmitir mundo imaginados ("El cuentero", "La noche como piedra") que constituyen un refugio ante la miseria y dureza de la vida, o su utilización para servir objetivos individuales mezquinos ("Los sinsontes", "El hombre marinero", "Leonela"). Cualquiera sea su finalidad, existe el explícito reconocimiento del papel que cumple el lenguaje como un instrumento que permite fundar realidad, que posibilita también su interpretación o incluso su modificación --positiva o negativa-- de las situaciones objetivas del contexto. Resulta evidente por otra parte, que todo comentario del narrador acerca de la relevancia del lenguaje como instrumento configurador de mundo, constituye discurso metanarrativo (lenguaje que refiere al lenguaje), a la vez que entrega una consideración acerca de la función de los relatos como estructuras de lenguaje que proponen

posibilidad de experiencia de mundo.

En nuestra discusión de la significación de la figura del cuentero, nos referimos al impacto que la palabra del narrador suele tener sobre su audiencia: "Terminó de hablar y ya ninguno de nosotros pudo seguir siendo quien era" (p. 451), dice el narrador homodiegético de "La noche como piedra", reconociendo así el poder de la palabra narrativa. La relevancia de la palabra como medio de ordenación e instrumento de intelección de la realidad, queda expresada por uno de los personajes de "El caballo de coral": "--Lo que no se puede entender hay que ponerle algún nombre" (p. 189). Pero es en "Hilario en el tiempo", donde el narrador se refiere más explícitamente a la función que cumple el lenguaje en el desarrollo del individuo:

> Luego, con el más andar del tiempo --los cinco o los seis años-- o quizás mucho antes y continuamente después, comenzó por la palabra ajena la condenación de lo que estaba por manifestarse sin conciencia de sí mismo ni percepción de su obra secreta. Y la palabra aprobó que de esta agua no se bebe y de la otra sí. Y fue la palabra el monstruo conformador, y dividiendo la vida en dos partes, una de bien y otra de mal, comenzó el molimiento de su sangre. (p. 352)

La concepción de que la palabra es un instrumento de expresión ideológica, constructora de esquemas mentales, parece expresarse en el fragmento citado. El descubrimiento del sexo en el niño, en cuanto está verbalizado, se transforma en un objeto pecaminoso y sucio. Resulta de interés señalar que este fragmento contiene también la interpretación que el narrador hace de "dos palabras rápidas: 'Caca, nene'"(p. 352) y que refleja el verdadero contenido de las palabras pronunciadas por la ma-

dre. Este proceso explicativo a cargo de la voz narrativa, se vuelve a repetir en el cuento[55] y parece aludir a la capacidad que tiene la palabra para entregar veladamente modos de interpretación y enjuiciamiento de la realidad.

Como se puede advertir, en varios de los cuentos se concede expreso reconocimiento al valor y funciones del lenguaje como instrumento capaz de fundar realidad y sistemas de creencias. El discurso valorativo del narrador, cuando sanciona determinados contenidos verbales, orienta la intelección de posibles significaciones de los relatos, manifestando, por una parte, un cierto grado de compromiso con la materia narrada, y, por otra, apelando de modo más o menos directo a la recepción por parte del narratario.

El discurso irónico

No todos los comentarios del narrador se entregan de modo explícito. A diferencia del discurso evaluativo, el discurso irónico vehicula los comentarios del narrador de forma oblicua, indirecta. En la formulación de este tipo discursivo, "a speaker carries on a secret communication with his auditor at variance with the actual words he uses and at the expense of some other person or thing, the victim or 'butt'."[56]

Los objetos ironizados en los cuentos de Jorge Cardoso comúnmente son personajes representativos de algún estamento social --usualmente de la burguesía--, del gobierno (local) o de instituciones ejecutoras de la autoridad (policías o militares);

también se ironiza la religión y la insensibilidad de algunos individuos con educación formal avanzada respecto de la situación de los menos letrados:

> Por eso a ratos sentía el temor de que el hijo retrocediera un día a un ambiente igual si no se le ponían las bases desde ahora, y las bases eran inviolables: una educación primaria en el Colegio del Sagrado Spiritus, un bachillerato en el plantel de Los Siervos del Señor [...] con sólo esto tenía el pequeño para seguir el recto camino del Juez o del presidente de la Cámara de Comercio o del médico de la Colonia Española. De toda aquella amable gente que compartían los ocios haciéndose regalos y visitas. ("Teresa", p. 226)

El empleo del discurso indirecto libre[57] le permite al narrador entregar su comentario (velado) respecto del discurso interno del personaje. Existe un pacto implícito entre el narrador y el narratario acerca de la falsía de los valores que la madre espera que guíen el futuro del niño. Lo que para ella constituye seguridad y posición social (juez, presidente, médico de la oligarquía), para el narrador resulta ser vacuidad y mera apariencia, según se expresa claramente en la ironía contenida en la última frase. El discurso irónico del narrador llama la atención sobre el hecho de que la burguesía llena su ocio con rituales de adulación que subrayan aún más la frivolidad e insensibilidad de una clase social cuya principal preocupación es la autogratificación, y que desconoce sus responsabilidades respecto del desarrollo social global.

Otro comentario irónico acerca de las clases acomodadas, lo hallamos en "Algunos cantos de gallo":

> Además, ya por esa época Muñoz empezaba a ganar en la estimación de la clase acomodada, pues aparte de seguir

> transportando las misivas amorosas prendidas a su espalda, también cargaba con anuncios de distintos productos que los empresarios pegaban a sus ropas y que obstinadamente las hermanas laboriosas quitaban avergonzadas, para repetirse el hecho inmediatamente cada vez que salía un producto nuevo a la calle. (p. 385)

Al comentario anterior sobre la burguesía, añade aquí el narrador su crítica acerca del afán de lucro y la concepción utilitarista que caracteriza la visión del mundo de este sector social. La utilización del individuo privado de sus facultades mentales normales como cartel de propaganda, denuncia el materialismo y el desprecio por la persona humana que conforman la concepción burguesa de la realidad.

Una consideración semejante ofrece el narrador de "In Memoriam" respecto del desprecio de algunos profesionales por los individuos sin educación formal[58]. En el cuento, la doctora reconoce al paciente como un paisano suyo y deja de atender la hemorragia nasal que aflige al hombre, tratando de estimular su memoria para que la reconozca. Es en este contexto que hay que entender el comentario final del narrador:

> Por supuesto, esa misma noche la doctora asiste a la funeraria, porque, naturalmente, el paciente era suyo, además, ambos son del mismo pueblo. Sólo que, un par de horas más tarde, cuando alguien comenta lo buena persona que era el finado, ella se vuelve vivamente y no puede contenerse: --Sí, pero tenía muy mala memoria --dice. (p. 427)

Las expresiones "por supuesto" y "naturalmente" subrayan el comentario irónico del narrador respecto del actuar de la doctora, comentario que se confirma por las propias palabras del personaje al final de la cita.

Las instituciones que ejercen algún tipo de poder, ya sea

de orden público --policías y soldados-- o administrativo, en el caso de la burocracia, son frecuentemente objeto de escarnio por parte del narrador[59]. Brevemente expuesto, la ironización del narrador alcanza, a nuestro juicio, su máxima expresión en la frase con que se cierra "Estrabismo":

> Delante va, como hacia la muerte, pálido, sin palabras, este hombre de las gafas brumosas, y siguiéndole el de la camisa a rayas como con un golpe de luz en la frente porque al fin se le va a hacer justicia, y detrás, de último, la autoridad. La autoridad a quien logro ver de frente ahora y es profunda y dolorosamente bizca. (p. 320)

Este relato está, en su mayor parte, referido por un narrador heterodiegético que ha escamoteado la información relativa al estrabismo del personaje que representa la fuerza de orden público (anunciado, sin embargo, en el título del cuento), a pesar de haber ofrecido una descripción detallada del guardia. La paralipsis es el fundamento de la ironía final que conecta el defecto visual del policía con un equivocado ejercicio de la "justicia".

Característica frecuente del discurso irónico es el efecto humorístico a que da lugar, como sucede, por ejemplo, en "Leonela", donde el narrador se mofa de las gestiones realizadas por los administradores del gobierno local:

> Fue por la época en que el río tenía tres puentes ya, de tres alcaldes que pasaron. (p. 149)

La abundancia de puentes contrasta con la miseria del pueblo y de sus habitantes, miseria de la cual Leonela también es víctima. Los puentes, por otra parte, son evidencia de la preocu-

pación de los alcaldes por promover obras de construcción que revelen un supuesto desarrollo económico, en desmedro de la satisfacción de las reales necesidades materiales de los habitantes del pueblo.

También el discurso irónico referido a lo religioso conlleva efectos humorísticos, como se muestra en "Jacinto carpintero" y "Abrir y cerrar los ojos":

> En eso estuvo días y meses encaramado en el campanario de la iglesia, con la severa advertencia del cura de que no fuera a equivocarse con la paloma del espíritu santo [...] ("Jacinto carpintero", p. 413)

> algo incontrolablemente místico le queda a uno confundido entre el manojo de sentimientos del que ha sido cocinado desde niño, aunque sea a baño maría, en una cultura de trasfondo cristiano. ("Abrir y cerrar los ojos", pp. 365-366)

En los discursos irónicos que hemos destacado se establece un pacto entre el narrador ficticio y el narratario a expensas de un tercer término, usualmente un personaje, que constituye el elemento ironizado. Este acuerdo a nivel de comunicación no se da siempre, ni necesariamente, entre el narrador y el narratario, sino que se puede producir entre el narrador básico y el lector implícito. En este caso el objeto ironizado suele ser el narrador ficticio, como sucede en "La rueda de la fortuna".

A diferencia de los otros relatos, donde el discurso irónico es de carácter puntual y no compromete todo el discurso narrativo, en "La rueda de la fortuna" el cuento en su totalidad constituye una ironía que se expresa a un doble nivel.

Por una parte, se caricaturizan aquellas manifestaciones de los medios de comunicación[60] que presentan realidades idílicas, donde todo conflicto se resuelve felizmente, y que son totalmente ajenas a la realidad objetiva, sobre todo a la realidad del obrero en los países subdesarrollados. Por otra parte, se ironiza la candidez del narrador-personaje quien es consciente de su incapacidad de discernir entre la realidad imaginada y la realidad objetiva:

> El problema que yo tengo con el cine es una cosa muy seria. La verdad: yo así no voy a poder seguir viendo películas, porque es un trastorno muy grande lo que me pasa, que se me forman unos líos en la cabeza que no hay santo que me los arregle ni a cuatro manos. Miren; cuando yo salgo de ver una película soy el guapo si la función fue del Oeste, el lindo si la película fue de amores, y el niño si el asunto era de un niño que salvó a su madre o a su padre, porque no hay forma que cuando yo salga del cine siga siendo la misma persona que soy. (p. 164)

Aunque el cuento presenta dos historias distintas --la de la película estadounidense y la del narrador--, existen suficientes puntos de contacto entre ellas como para que el narrador traslade sin dificultad las categorías que rigen la historia ficticia a su propia realidad, desconociendo el hecho de que la película propone un modelo de realidad irrealizable, que no se corresponde en absoluto con su propia situación. Los puntos de contacto son superficiales: en ambas historias los personajes encarnan idénticos roles: el novio, la novia y su padre. En las dos historias los protagonistas pertenecen a la clase obrera y trabajan para los padres de sus respectivas enamoradas. Las diferencias que separan las historias son, sin

embargo, elocuentes: la relación amorosa de la pareja en la película se resuelve, como era de esperar, felizmente, en tanto que permanece inconclusa en la historia del narrador. El padre, en la película, es un magnate industrial, en tanto que el de la novia del narrador es un artesano que fabrica estatuillas de yeso. Los esfuerzos del obrero en la película --un "self made man"-- se ven siempre recompensados, en tanto que los del narrador no se traducen en un mejoramiento de su estado. El personaje de la película representa el ideal de hombre que triunfa, un ideal falso e irrealizable, en tanto que el narrador representa al hombre de clase obrera privado de oportunidades como las que ofrece el modelo de la película.

La ironía, a nivel de discurso, se expresa también en las marcas --comillas y cursivas-- que ha impreso el narrador básico en el discurso del narrador ficticio:

> y mucha gente saliendo con gorritas iguales por la misma puerta con sus maleticas de lata que si usted coge y las abre, dentro traen un perro "sangüichi" y por fuera dicen "japy". (p. 164)

> ¡Ah!, pero que va y se entera el tipo y le cae una tristeza arriba algo muy serio. Ahí mismo le dijo a ella: "Nosotros vamos a romper porque tu padre _is_ rico y yo no _lobed tu yu_", y con la misma cogió y le viró la espalda. (p. 165; la cursiva es del texto)

En estos fragmentos existe una clara intención de caricatura y mofa. En el primero, se ironiza la caracterización de los obreros estadounidenses, todos de similar apariencia, muy ordenados y perfectamente regimentados en la dieta y dosis de felicidad que les concede el sistema de libre empresa. En el se-

gundo fragmento, el narrador básico se mofa de la apropiación lingüística que hace el narrador ficticio del parlamento del personaje.

Como hemos dicho más arriba, prácticamente toda la narración ironiza la actitud candorosa del personaje narrador respecto de la historia que desarrolla la película, como se infiere de cualquier porción de su discurso. Veamos el siguiente fragmento a modo de ejemplo:

> de pronto resulta que aparece un detalle, al muchacho le encantaba hacer inventos grandes y a pesar de que su casa era pobre tenía una habitación con cristales a la calle que si le da por alquilarla, allí donde había tanto cruceteo de gente y tanto comercio, hasta rico se hace y sale de pobre y todo. Pero no, parece que él no pensó, o quizás que si uno no tiene una habitación grande así, no puede inventar. (p. 167)

La ingenuidad del discurso del personaje narrador, por otra parte, evidencia la simpleza y vacuidad del mundo presentado en la película, cuya intencionalidad final es claramente ideológica. Se propone un modelo de realidad supuestamente alcanzable dentro del sistema capitalista, donde cada individuo parece tener acceso a idénticas oportunidades y donde las adversidades sociales y económicas son superables mediante el esfuerzo individual. En este mundo no hay tensiones sociales, no existe la discriminación, el hambre ni la pobreza. El dinero es la fuente de la felicidad y éste está a la mano de cualquier individuo debidamente esforzado.

De lo anteriormente dicho, podemos concluir que el dis-

curso irónico, como una variante del discurso valorativo, cumple la función de orientar la perspectiva de acuerdo a la cual el narratario debe asumir el relato. La apelación al receptor, por otra parte, es evidente, en la medida en que el discurso irónico necesita de su participación para realizarse exitosamente. Finalmente, el discurso irónico constituye un medio efectivo para llamar la atención sobre determinados elementos del mundo narrado, principalmente temáticos, como se ha visto en el análisis de estos cuentos.

En lo que a la distancia narrativa se refiere, salta a la vista que el discurso irónico implica un distanciamiento del narrador respecto de la materia narrada, que no se traduce en ausencia de compromiso. Por el contrario, la ironización de determinados aspectos del mundo narrado revela una toma de posición del narrador ante la realidad que refiere y, como hemos visto, la transmisión de contenidos ideológicos específicos.

4. El discurso emotivo

Dado que el discurso emotivo vehicula las reacciones afectivas del narrador respecto de la materia narrada, esta modalidad discursiva enfatiza, aún más que el discurso valorativo, la participación del sujeto de la enunciación. Como señalan Ducrot y Todorov, "el estilo emotivo pone énfasis sobre el locutor, en la relación entre éste y la referencia del discurso. [...] En el estilo valorativo, la misma relación entre locutor y referencia está acentuada de manera distinta: el énfasis recae en la referencia"[61].

El empleo de diminutivos con connotación afectiva constituye en esta narrativa una de las materializaciones más evidentes del discurso emotivo; en algunos cuentos, tales como "Isabelita" y "Crecimiento"[62], los diminutivos se utilizan con frecuencia y contribuyen a la producción de un tono afectivo que permea gran parte de la narración. En el primer relato, la prevalencia del discurso emotivo respecto del protagonista, se expresa ya desde el diminutivo del título: "Isabelita". En este cuento, los diminutivos, ya sea en el discurso indirecto libre o en el discurso narrativo, subrayan la fragilidad de la niña frente a la insensibilidad y brutalidad del Gallego:

> El Gallego volvió la cabeza sin detenerse y le echó una mirada de arriba abajo. Ni siquiera se fijó que ella le mostraba la otra muda en un bultito pequeño bajo el brazo. (p. 249)

El fragmento contrasta la actitud lasciva del viejo con la ino-

cencia de la niña, oposición enfatizada por el diminutivo "bultito", cuya connotación afectiva es incuestionable, dado que va seguido del adjetivo "pequeño" que califica debidamente las dimensiones del objeto que lleva la niña. El discurso emotivo empleado por el narrador referido únicamente a Isabelita, contribuye a la presentación del personaje como víctima de una situación, un hombre y, en último término, un orden social, que es indiferente a los deseos, sentimientos, esperanzas y necesidades de la niña en particular y de la mujer en general.

En el discurso indirecto libre se emplean con frecuencia los diminutivos, cuya función es la de connotar el candor y pureza de la niña y su estado de indefensión ante la situación que debe enfrentar:

> En su casa misma su mamá tenía una gallinitas [...] (p. 249)
>
> Recordaba la pata sacada de Lencho. Era un animalito navegando orgulloso delante de sus polluelos [...] (p. 249)
>
> Por el sombrero se desbordaban los claveles y las azucenas y también había florecitas bordadas en el vestido. (p. 250)
>
> No se veía una raicita de mangle en el suelo. (p. 250)

También en "Crecimiento", los diminutivos están empleados en relación con un menor; se establece así un paralelo contrastivo entre la desesperación del niño que se siente abandonado por el padre, y la estupidez y falta de comprensión de éste respecto de las consecuencias de su acción:

> El levantó la cabecita y buscó primero que a nadie el rostro de su padre. (p. 274)
>
> Se volvió agarrándose con las dos manitas al pasamanos del asiento delantero [...] (p. 275)
>
> Una mano vieja se posó sobre su cabecita y la voz que habló quiso ser tierna sin serlo: (p. 275)

Al igual que en "Isabelita", el empleo exclusivo de los diminutivos para referirse a uno de los personajes, escinde el mundo en dos partes; en la primera se ubican los agresores: el Gallego, el padre, los pasajeros del bus y, en la otra, los agredidos, las víctimas: Isabelita y el niño.

En algunos casos, la sola presentación contrastiva basta para subrayar el carácter emotivo de algunos discursos, como se puede observar en el siguiente fragmento de "Isabelita":

> Una mujer pues era la que acompaña siempre a un hombre, tiene su casa, le lava y le cocina y le cría los hijos al hombre. Una mujer era también como aquellos días, no tan lejanos en su memoria, de agarrar un trozo seco de bagá, pintarle con carbón ojos y boca chiquitos y dormirlo luego cantándole en los brazos. (p. 251)

El fragmento contrapone el futuro que le espera a la niña como esposa del carbonero, con el pasado de su niñez no enteramente superado todavía. De los juegos infantiles pasa la niña, casi sin transición, a transformarse en un objeto de uso, cuya principal función será la de atender las necesidades del esposo: mantener la casa, cuidar de su ropa, cocinar y dar a luz una progenie que enorgullezca al marido y dé muestra pública de su virilidad. La necesidad de ternura, expresada tan claramente en la segunda oración del fragmento, parecen no tener lugar en el futuro de la niña.

Algunas caracterizaciones, principalmente en "Un olor a clavellina" (y las de Isabelita y el niño en "Crecimiento", como hemos visto), se realizan mediante el discurso emotivo, aludiendo así al compromiso que existe entre el narrador y el personaje al cual se refiere:

> Cuando los diez años que digo míos ella tenía treinta ya, y por la forma de toda su persona parecía haber sido hecha con todas las cosas buenas de mi pueblo si se hace así y se distribuye y se dice: póngale en la piel la leche de los cocos que exprimíamos en el portal de los Menéndez, póngale en el pelo el color de los cedros olorosos que se aserraban en el taller de Rubén y vaya por un poco de agua clara para sus ojos. Cójala del manatial al pie del Mirador, sin una basurita, no sea que le vaya a dejar la más pequeña sombra en la córnea. Y luego, para el asunto del corazón que se debe tener, nada que poner. Porque ella era de un modo natural [...] (pp. 306-307)

La descripción de la mujer de acuerdo a su identidad con elementos de la naturaleza que constituyen hitos en el recuerdo del narrador, denota el cariño y admiración que inspiró la maestra en el niño, sentimientos que el narrador adulto aún posee y que no han sufrido el desgaste del paso de los años.

Además de los recursos que hemos citado, el narrador emplea otras fórmulas expresivas para dar cuenta de sus reacciones afectivas ante la historia. Algunas figuras de discurso, como indicamos más arriba, revelan la empatía del narrador respecto de la situación de los personajes, o entregan su respuesta frente a la materia narrada[63]. Algunos giros expresivos, por otra parte, o determinados tipos de adjetivación, constituyen, también, en algunos casos, muestra de discurso emotivo:

> Ahora está sobre el serrín de la pista con el circo roto en cien pedazos y su pequeño tamaño de niño, llorando. ("El hilo y la cuerda", p. 420)

> Entonces el niño levantó la cabeza a mirar el rostro de su padre, y había en aquella mirada el reproche más doloroso que puede haber en los ojos de un niño de cinco años cuyos pies cuelgan todavía del asiento de una guagua. ("Crecimiento", p. 276)

En ambos ejemplos se enfatiza en la pequeñez del sujeto, recurriendo a fórmulas expresivas inusuales. En el primer caso (una sinécdoque) se alude claramente a la situación desventajosa y de abandono en que se halla el niño. No es él (en la figura) quien llora, sino "su pequeño tamaño" (nótese también la anteposición del adjetivo). La relación emotiva del narrador respecto de la situación del infante es manifiesta. En la segunda cita, la oración subordinada "cuyos pies cuelgan ..." subraya el tamaño reducido del niño (implícito en la mención de su edad) y se refiere a la incapacidad del pequeño de valerse por sí solo y, consecuentemente, su constante necesidad de ayuda y apoyo[64]. Este fragmento en general constituye, por otra parte, una muestra de discurso emotivo. El narrador, en la calificación de la mirada que el niño le dirige a su padre, expresa su censura de la actitud del padre y la lástima que le inspira el menor.

Otra de las modalidades expresivas usadas por el narrador en este contexto, es el empleo del pronombre indefinido "uno":

> Así pues, será esta noche. Esta primera noche de la primera vez a los diez años de vivir. Uno se va quedando

> con el desamparo de uno mismo como cuando se tenían dos o tres años y se alejaba la voz.
> Pero son diez años y si ahora uno se queda con uno mismo ya no importa tanto la voz [...] (p. 356)

Como veremos en un próximo apartado en detalle, mediante el pronombre indefinido el narrador heterodiegético no sólo asume la vivencia del personaje, sino que le concede, al mismo tiempo, validez general a la naturaleza de su experiencia. El pronombre indefinido en "Hilario en el tiempo", da cuenta de la relación empática que se establece entre el narrador y la situación del personaje. La soledad del primer despertar erótico, lo traumático de la primera manifestación sexual, son experiencias encarnadas por la vivencia del personaje y asumidas no sólo por el narrador --cuya distancia afectiva ante la historia en este momento parece mínima--, sino también por el narratario.

El empleo del discurso emotivo en los cuentos de narrador homodiegético es más evidente que en los cuentos de narrador heterodiegético, dado que en los primeros el narrador participa de la historia que refiere y da cuenta de incidentes que de un modo u otro lo afectan. La concreción del discurso emotivo en estos cuentos es en general congruente con los recursos que hemos mencionado hasta el momento[65]; sin embargo, una de las formas que presenta el discurso emotivo en estos relatos y que no encontramos actualizada en la narración de los cuentos de narrador heterodiegético, es la exclamación:

> Fidencio, como nosotros, lo conocía palmo a palmo. Conservaba en su medio kilómetro la misma profundidad de

> cuatro cuartas por una vara y media de ancho. ¡Como que lo hicieron sus manos y las nuestras! ("Los carboneros", p. 91)

> ¡Pero qué desgraciadas cosas pasan cuando no se encuentra el hombre a tiempo o si se encuentra es un poeta creyéndoles [sic] a los demás los mismos sentimientos suyos! ("Los cuatro días de Mario Benjamín", p. 174)

El compromiso afectivo del narrador salta a la vista en ambas citas. En la primera, el narrador autodiegético alude a las dificultades y al trabajo invertido en el cavado del canal, única vía de comunicación entre los carboneros, prisioneros de la manigua, y el exterior. En el segundo, el narrador homodiegético se duele de la ingenuidad de Mario, de su inocencia en atribuirle a todos su misma pureza y autenticidad, atributos que lo hacen presa fácil de la ambición y malicia del director y que constituyen, en último término, la causa de su suicidio.

De lo anteriormente expuesto podemos concluir entonces que, cualquiera sea el nivel lingüístico --sintáctico, morfológico o léxico-- en el cual se actualice el discurso emotivo, éste siempre vehicula un compromiso de carácter afectivo con la historia o alguno de los elementos que la integran. La distancia entre el narrador y el mundo narrado, tiende en este caso hacia su grado cero.

5. El discurso modalizante

A diferencia de los discursos valorativo y emotivo que, como hemos visto, entregan respectivamente apreciaciones críticas y afectivas del narrador relativas a la historia, el discurso modalizante no contiene comentarios extensos del narrador ni es expresión de su reacción afectiva ante los sucesos narrados[66]. Mediante el empleo de adverbios, verbos y locuciones modales, el discurso modalizante presenta la relación lógica que se establece entre el narrador y el mundo narrado; por medio de este discurso, el narrador califica su propia actividad discursiva, expresando su grado de certeza, duda o suposición respecto de la historia.

En estos cuentos usualmente el narrador emplea el discurso modalizante en conjunción con el discurso valorativo, o cuando propone alguna interpretación de los acontecimientos. El discurso modalizante le permite matizar su comentario y constituye así uno de los recursos de que se vale la voz narrativa para fiscalizar su conocimiento del mundo.

> Era la tercera lucha cerrada contra las hierbas en un tiempo duro y lento que no permitía levantar los ojos del agua ni detener la palanca. Y eso fue quizás lo fatal del hecho, porque cuando estaba llegando, cuando sudaba a chorros y el cuerpo entero le ardía como una brasa, lo primero que vio en la orilla fue la mujer. ("Donde empieza el agua", p. 125)
>
> Además, nada dijo porque comprendía que las cosas más duras son las que llevan menos palabras. Esto pareció irritar más al Gallego [...] ("En la ciénaga", p. 204)

En ambos fragmentos el narrador parece interpretar a partir de los datos objetivos que le ofrecen los incidentes de la

historia, y en ambos casos el narrador califica la certeza de su comentario, renunciando así --momentáneamente-- a la posición de privilegio que le concede el nivel narrativo (extradiegético) desde el cual entrega su discurso. En este sentido, el discurso modalizante reduce la distancia que existe entre el narrador y el mundo narrado. El narrador parece acercarse al mundo, observarlo con atención y fundamentar su comentario, no siempre definitivo, de acuerdo con los datos "objetivos" que contiene el mundo ficticio.

Este empleo del discurso modalizante puede, en algunos casos, ser inconsecuente con el código narrativo que en el proceso de enunciación ha establecido el narrador. En "Moñigüeso", por ejemplo, el narrador demuestra tener, especialmente en lo que al protagonista se refiere, pleno control sobre todos los aspectos del mundo narrado. En dos ocasiones, sin embargo, el narrador elige no dar cuenta en términos aseverativos del proceso mental del protagonista transgrediendo así la norma que había seguido hasta ese momento:

> Desde arriba colgaban algunos bejucos oscuros como culebras, secos ahora, pero invadidos de flores cuando rompían los primeros aguaceros de abril. Eran unas flores rojas que él <u>quizás</u> no advirtiera más que como color intenso dado en la tierra, sin forma ni destino de flor. [...] Moñigüeso se apoyó en la baranda inclinándose para mirar el río, pero vio un cuerpo sentado allí. En verdad a Moñigüeso le asustaba la gente, no le gustaba ni la propia Elvira, quien le gritaba siempre. <u>Quizás</u> no tuviera mejor sentido desarrollado que aquél para escuchar el silencio, el cual lo oía latir muchas veces en la arboleda. (pp. 55-56)[67]

La paralipsis, en este caso, pareciera ser resultado del intento por parte del narrador de controlar la entrega de infor-

mación y concederle al personaje cierto relieve y autonomía. Hasta el momento, excepto en la escena del río (donde descubre su horrible cara en el reflejo del agua), Moñigüeso ha sido un personaje pasivo. Por primera vez, inmediatamente después del fragmento citado, el personaje actúa: se acerca al hijo del policía, lo confunde con su propia imagen y lo golpea hasta matarlo, liberándose así de los reflejos que de sí mismo observara en el río.

Como se puede inferir de los fragmentos citados, el discurso modalizante, al igual que los discursos valorativo y emotivo, es reflexivo y da cuenta de la participación del narrador en el proceso de enunciación narrativa; es él quien cree, supone, duda, espera, modalizaciones que en estos cuentos se suelen expresar mediante los adverbios "acaso", "quizás", "tal vez", "seguramente" y mediante el verbo "parecer".

6. El discurso con "shifters"

El "discurso personal"[68], en la terminología ofrecida por Todorov, constituye uno de los registros del habla que pone de manifiesto el proceso de enunciación y marca la diferencia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado, así como también facilita la determinación de la posición y distancia del narrador respecto de los materiales que integran la historia narrada; en algunos casos, también, permite dirimir con exactitud entre los procesos de focalización y narración.

Este discurso se caracteriza por el empleo de determinadas unidades gramaticales que Jespersen denominó "shifters"[69], y que corresponden principalmente al empleo de pronombres personales, demostrativos, posesivos, adverbios de tiempo y de lugar, vocativos, tiempos verbales. Estas marcas lingüísticas, que cuando no están integradas en un discurso están vacías de contenido[70], designan tanto al proceso de producción del discurso como a su referente implicado.

Tanto los pronombres demostrativos como los adverbios temporales permiten establecer en algunos cuentos si se trata de una narración simultánea, ulterior o anterior. Consideremos los siguientes ejemplos:

> Era la Laguna de Ariguanabo y el sol de agosto abrumaba ese año más espigas de bledo silvestre que nunca. ("Donde empieza el agua", p. 122)
>
> "Richi" le correspondió hace unos años atrás, justamente cuando andaba el tiempo que va del primero a los tres años. Ahora no. Ahora tiene siete y ha cambiado aquel olor a dulzura, a flor o a talco, por este otro de los siete que le da el sol [...] ("Los nombres", p. 358)

En el primer fragmento el pronombre demostrativo "ese" distancia al narrador de la situación que refiere, situando así el tiempo de la historia como anterior al de la enunciación. Se trata, por ende, de una narración ulterior, dado que la enunciación es posterior a los sucesos narrados. Lo contrario sucede en el segundo ejemplo, donde se establece un contrapunto entre el pasado del personaje y su presente, que corresponde al presente de la enunciación. En ambos casos la diferencia temporal entre la historia y la enunciación parece coincidir con un mayor o menor distanciamiento del narrador respecto de la historia y de los personajes que intervienen en ella. En "Después de los días", el narrador se presenta como un testigo relativamente objetivo, en tanto que en "Los nombres" su compromiso con el personaje es manifiesto.

En otros casos, los "shfiters" contribuyen a la economía del relato, al denotar con exactitud situaciones específicas cuya morosa o detallada descripción resultaría tediosa, redundante y violaría la compresión del cuento:

> Pero la luz se iba a cada momento. Confundía los arbustos y los palos muertos. Aquí cubría una zarza, allá tapaba una raíz saliente. ("El homicida", p. 43)

> Banguela, el mulato barbero, se quitaba los espejuelos y con su bata llena de pelos recién cortados se asomaba sonriente. Hasta la señora y las niñas del dueño de los almacenes salían al balcón. Abajo quedaba Moñigüeso y el pueblo. ("Moñigüeso", p. 49)

En la primera cita los adverbios denotan la rapidez con que se mueve el personaje, que escapa de Lico sin una dirección fija, temiendo que éste se haya recuperado del golpe y haya iniciado

su persecución. En el caso de "Moñigüeso", el adverbio le sirve al narrador para establecer, por una parte, la diferencia entre los adinerados del pueblo (arriba) y los pobres (abajo) y, por otra, para connotar la incomprensión de los habitantes del pueblo en general, que consideran los ataques de Moñigüeso como un espectáculo. Como en un circo, alguien anuncia la función ("Alguien daba el primer grito. Alguno atronaba el aire", p. 49) y todos se apostan en platea (abajo) y balcón (arriba) para "disfrutar" del espectáculo.

Finalmente, algunos demostrativos y adverbios espaciales o temporales, permiten diferenciar y caracterizar con exactitud, como se verá luego en el Capítulo III, los procesos de focalización y narración. Los deícticos permiten determinar procesos de focalización simultáneos, de focalizaciones conjuntas que serían de difícil discernimiento de otra forma. Los "shifters" constituyen entonces un valioso instrumento para detectar características específicas del modo en que se presenta el relato.

Otro de los recursos narrativos interesantes que se emplea en algunos cuentos y que introduce una variación en el discurso con "shifters", consiste en el reemplazo de los pronombres de persona específica ("yo", "él") por el pronombre indefinido "uno" (pronombre de persona no específica). Esta alteración aparece tanto en cuentos referidos mediante el discurso personal ("Una visión", "El verano es así", "Estela", "Los carboneros", "La melipona", y algunos metarrelatos de "El cuentero", entre otros) como en aquellos en que se utiliza el discurso no personal ("El

homicida", "En la ciénaga", "La otra muerte del gato", "Por el río", "Hilario en el tiempo", "In memoriam", etc.). En estos cuentos el discurso con "shifters" de persona específica se alterna con el discurso de persona no específica, el cual, a su vez, se emplea en forma sostenida (y casi exclusiva) en "Iba caminando" y "El pavo".

El discurso de persona no específica parece constituir, en términos lingüísticos, un caso intermedio entre el discurso personal (discours) y el discurso no personal (histoire), según la distinción de Benveniste: refiere, por una parte, al hablante, al "yo" que dice "uno", lo que significa que el pronombre indefinido no reemplaza la dimensión activa de la primera persona, es decir, su función de emisor. Funciona, sin embargo, como "sustituto de la 1ª persona [...] en su dimensión de 'objeto de lenguaje'", es decir, reemplaza "la dimensión pasiva del objeto del habla"[71]. En concordancia con esta función, al pronombre indefinido --en su función de sujeto-- le corresponde siempre la 3ª persona verbal, la que, como señala Benveniste, en virtud de su estructura corresponde a la forma no personal de la conjugación verbal. En tanto que se vincula con esta forma del verbo, el uso de "uno" resta subjetividad al discurso, lo despersonaliza, impulsándolo --hacia una posición intermedia-- desde el campo del discours hacia el de la histoire. Al igual que el discurso no personal, "uno", en tanto que sujeto de la oración, admite giros impersonales, cuestión que no admite el discurso personal.

El hecho de que "uno" comparta características con los discursos personal y no personal, le permite asumir variados contenidos semánticos cuya delimitación última dependerá del contenido del enunciado que conlleva. Al igual que los otros "shifters", por otra parte, "uno" es un signo vacío que adquiere su referente al ser integrado en el discurso. "Uno" puede referir a una persona concreta ("¿Si uno tiembla a qué viene meterle miedo?", p. 88); puede designar a un grupo o clase social ("Allí con vales para la tienda, y el cuerpo doblado con el sol a cuestas todo el día, uno llevaba metido dentro, el oído para las cosas que pudieron haber sido y no fueron", p. 58); o puede referir a la especie o existencia humanas en general ("Porque cuando uno mata a un hombre no es como cuando mata un pájaro", p. 43).

En los cuentos de Jorge Cardoso el empleo puntual de la persona no específica es frecuente en el discurso indirecto libre, principalmente cuando el narrador busca generalizar alguna de sus apreciaciones, o cuando establece juicios de amplio alcance y validez. Su empleo en el discurso indirecto libre no sorprende dado que, como se verá más adelante (Capítulo II, 3), en éste se suele aludir al sujeto de la enunciación original mediante la tercera persona. En tanto que "uno" requiere de una forma verbal en tercera persona, constituye un sustituto adecuado del pronombre no personal y, dado que al mismo tiempo refiere al sujeto de la enunciación (en este caso del discurso original que se entrega mediante el discurso narrativo), le concede rele-

vancia al discurso del personaje alojado en el discurso del narrador.

> Luego pasó a tierra con la hamaca bajo el brazo y un momento después se mecía en ella bocarriba mirando la luna en el cielo. [...] Libre así, uno hacía lo que quería hacer y no tenía horas más que para el trabajo cumplido. Después el tiempo, que era en verdad la vida, pesaba en la mano de uno como una moneda propia.

El discurso indirecto libre comienza en el segundo período del fragmento. La transición de discurso narrativo no personal a discurso de persona no específica, hace resaltar el discurso del personaje respecto del discurso narrativo en el cual se inserta y denota el paso del discurso narrativo-descriptivo al discurso interior del personaje.

La facilidad con que se combinan en el discurso indirecto libre el discurso no personal con el de persona no específica, queda claramente manifiesta en el siguiente fragmento:

> ¿Cómo iba él ahora a perderse de pronto, salir en el botecito con dos remos cortos y uno rajado? Pero sobre todo..., ¿qué tiene uno que ver con la gente que anda por la Ciénaga? ("En la ciénaga", p. 205)

Resulta evidente que, entre un período y otro, existe una gradación respecto de la subjetividad del discurso. En el primero, el empleo de la tercera persona acompañada del pretérito imperfecto (rasgos que, como veremos, son característicos del discurso indirecto libre) le entregan visibilidad al discurso del narrador: es a través suyo que habla el personaje, o, dicho de otro modo, su discurso el que incorpora el discurso del personaje. En el segundo período, sin embargo, el uso del pronombre indefinido esconde la participación del narrador, le concede más

independencia al discurso del personaje, creando así la impresión de que es el propio personaje (sin intermediarios) quien expresa sus pensamientos. El discurso de persona no específica, por otra parte, permite el empleo del tiempo presente, lo cual subraya aún más la inmediatez del discurso interior de la figura.

Cuando el narrador, sobre todo el narrador homodiegético, busca comunicar una percepción suya que es también compartida por el grupo del cual forma parte, recurre al discurso de persona no específica:

> Nadie habla y todo el mundo se mira. Luego, aparta uno la vista como si estuviera ofendiendo al otro con mirarlo un segundo más de lo debido, y sin saber uno exactamente cuánto es "lo debido". ("El verano es así", p. 285)

Por otra parte, las frases no miméticas del narrador, al ser expresadas por medio del discurso de persona no específica, adquieren un mayor grado de generalidad y validez universal:

> Son asuntos que tienen méritos; malos méritos, porque como tiene riesgos uno se siente luego vencedor del riesgo y se va figurando que eso es cosa de hombre. ("La otra muerte del gato", pp. 238-239)

"Iba caminando" y "El pavo" son los dos cuentos en los cuales la persona no específica se emplea en forma sostenida. En el primero, la percepción del narrador se hace extensiva a todos los espectadores. Es evidente que el empleo de los discursos personal y no personal implicaría alteraciones del tono de la dimensión significativa del cuento: el discurso personal remitiría la situación narrativa a la sola experiencia del narrador autodiegético; el no personal distanciaría al narrador (he-

terodiegético) de la situación narrativa, ante la cual aparecería como mero observador. Si reescribimos un fragmento utilizando las modalidades discursivas personal y no personal obtenemos los siguientes resultados:

> Uno está aquí frente a esta mujercita de cara buena o tímida, que trata de sonreírle al público que va entrando, y realmente uno no sabe qué hacer ni ella tampoco. ("Iba caminando", p. 292)

> Yo estoy aquí frente a esta mujercita de cara buena o tímida, que trata de sonreírle al público que va entrando, y realmente yo no sé qué hacer ni ella tampoco.

> El está aquí frente a esta mujercita de cara buena o tímida que trata de sonreírle al público que va entrando, y realmente él no sabe qué hacer ni ella tampoco.

En la versión segunda (discurso personal) el narrador se sitúa en una perspectiva distinta y casi privilegiada respecto de la mujer. De todo el público que entra en la tienda, sólo él establece una suerte de comunicación con ella y sólo él es capaz de percibir su confusión. En la versión original, en cambio, el narrador forma parte del público que viene a observar el espectáculo y su percepción respecto de la mujer corresponde a la percepción general que se tiene de ella. Esta diferencia queda más claramente expresada en la versión personalizada del siguiente fragmento:

> Además, ella está sentada en un ángulo de esta tienda que es de lona y de un color carmelita que no permite mirar a ninguna parte más que a ella, y a ella tampoco le permite mirar a ninguna parte más que a uno. (p. 292)

La traslación de este fragmento a discurso personal ("y a ella tampoco le permite mirar a ninguna parte más que a mí") indica la distinta connotación que adquiriría el período y el diferente

curso que debería tomar la historia. El énfasis recaería sobre la relación que se establece entre la mujer y el narrador y no entre ella y el público en general, del cual el narrador, en la versión original, parece sólo ser su portavoz. La sustitución del pronombre indefinido por el de tercera persona, también enfatizaría la relación de la mujer con el personaje pero, en este caso, presentada desde la perspectiva de un narrador heterodiegético que, como ya hemos dicho, oficiaría de simple testigo, sin participar de los sucesos de la historia.

El uso de la persona no específica, por otra parte, parece acentuar la cotidianeidad de la experiencia, aspecto que se ve subrayado al final del cuento cuando el narrador reconoce en "Una mujercita que viene con su cartera pobre por la acera y casi no se fija por dónde viene" (p. 294) a la mujer capaz de encender sin esfuerzo tubos de neón. Lo inesperado se inscribe así en lo cotidiano; en la realidad diaria encontramos siempre revelaciones sorprendentes que adquieren valor epifánico.

En "El pavo", la elección del discurso de persona no específica responde a otras motivaciones. A diferencia de "Iba caminando", donde el tiempo de la enunciación y el tiempo de la historia tienden a coincidir, en "El pavo" nos hallamos frente a una historia ulterior: el narrador refiere una experiencia de su niñez, desde el presente de la enunciación. Esta distancia temporal implica una objetivación del pasado, motivada por el deseo de auscultar y reconsiderar una experiencia de la niñez; este distanciamiento se plasma claramente en la utilización del

pronombre indefinido que le permite al narrador enfrentar su experiencia desde la perspectiva de la madurez e introducir comentarios que, por su elaboración, se entiende proceden del presente de la enunciación.

> Uno podía estar viéndolo y viéndolo sin cansarse, porque siempre aparecían nuevos asombros ya vistos y guardados en la memoria. (p. 342)

El pronombre indefinido revela el lugar que ocupa el pasado en el presente del narrador: se trata de una etapa de la vida sujeta a reconsideración y, por lo tanto, necesaria de aislar momentáneamente, como si no formara parte de la experiencia total del individuo, buscando sin embargo, al mismo tiempo, las razones que motivaron determinadas reacciones, importantes de develar en tanto constituyen el fundamento del desarrollo posterior. El pronombre indefinido representa así adecuadamente la actitud del narrador frente a su pasado: permite objetivarlo al mismo tiempo que posibilita su integración en la propia personalidad. La vitalidad de la experiencia infantil y su influencia en el presente, quedan claramente manifiestas en algunas alternancias puntuales entre el pronombre indefinido y el de primera persona plural, el cual subjetiviza la experiencia objetivada por la persona no específica:

> Los cuatro, los seis días que duraba, y que se reflejaba hasta en su manera nerviosa con que nos abotonaba por las tardes las camisas a la marinera. (p. 341)

La reacción de la madre frente al "mal" del pavo constituye una de las preocupaciones centrales del niño y la percepción directa de lo que éste califica de nerviosismo o desagrado de la madre

frente al ave, subrayan tanto la relevancia de su relación afectiva con la madre, como la importancia que para él tiene el que ella entienda el estado del pavo en los mismos términos en que lo percibe él. Hacia el final del cuento la persona no específica es reemplazada por el discurso personal, demostrando así la cercanía afectiva del narrador respecto de su experiencia pasada y el impacto que ésta tuvo en él:

> Uno puede jurar entonces y ahora que sólo lanzó la rama a picar delante del ave. Pero la madera [...] fue a pegarle justamente en la nuca cuando estaba haciendo la rueda. Y cayó redondo al suelo, desplomado y muerto. [...]
>
> Y miré y los vi a todos; a ella, a mi padre, a mi hermana, a Susana, quienes por primera vez habían sentido lo mismo que yo: un momento de asombro antes de odiar. (p. 343)

Así, por primera vez se da cuenta el niño de que todos han experimentado lo mismo que él frente a la hermosura y posterior fealdad del pavo. El hecho de que los mayores no lo hayan expresado sino indirectamente (sobre todo la madre) es muestra de la reacción ambigua y contradictoria que despierta en los adultos la expresión de actividad sexual del ave, aspecto que la inocencia del niño logra destacar sin entender de qué se trata, pero que el narrador acierta a expresar desde el presente de la enunciación.

CAPITULO SEGUNDO

EL RELATO DE DISCURSOS

Al comienzo de nuestro trabajo, cuando situamos el marco teórico sobre el que se apoya nuestro análisis de la enunciación narrativa, compartimos la tesis de que el discurso mimético del narrador constituye el estrato básico de la obra; como tal, funda todos los elementos que integran el mundo ficticio, incluido el hablar de las figuras. De esta concepción, que apunta al distinto estatuto lógico y jerarquía que califica los discursos del narrador y de los personajes, se infiere también la diferente función que ambas instancias (narrador y personaje) cumplen dentro de la obra:

> With respect to the narrated events, the narrator fulfills the function of representation. The narrator is the verbal medium of narrated events. The first obligatory function of characters is their participation in the narrated events; the dramatis personae are prime movers, active agents of the narrated actions. Let us call this participation in the narrated events the active function. [...] The representational function of the narrator is always coupled with the controlling function: the narrator dominates the narrative text structure. The controlling function of the narrator manifests itself in the incorporation of DC [character's discourse] into the frame-work of DN [narrator's discourse].[72]

De acuerdo con la función representativa que desempeña el narrador, su discurso da cuenta de los incidentes no verbales, dando origen al discurso que Genette denomina "relato de acontecimientos(" récit d'événements), cuyas principales actualizaciones hemos estudiado en el capítulo anterior. Como lo hicimos notar allí, el relato de acontecimientos constituye un medio indirecto de presentación de la historia; incorpora las descripciones --de

espacio, personaje y acontecimiento-- y proporciona información necesaria para la coherencia, el desarrollo y la intelección de la historia. En este sentido, el relato de acontecimientos constituye el discurso narrativo-descriptivo propiamente tal, es decir, el discurso mimético del narrador. Es justamente este nivel el que conlleva el mayor número de signos de la narratividad, el que entrega --por ser indirecto-- más claramente una imagen de narrador y el que permite establecer con mayor facilidad la relación (y distancia) que se establece entre el narrador y la historia.

El relato de acontecimientos predomina en el modo de presentación que la crítica anglosajona ha denominado telling. Se caracteriza porque el narrador usualmente entrega una versión resumida (summary) de lo acontecido, cuya elaboración deja clara constancia de la participación del narrador respecto de lo narrado. El sumario a diferencia de la escena, que es producto de los modos directos de presentación, comprime el tiempo de la historia y acelera el ritmo de la narración. Este modo de presentación del mundo narrado es importante para la configuración del cuento, porque permite entregar abundante información con gran economía de recursos[73].

Usualmente un narrador, por muy breve que sea la narración, conjuga ambos modos en la presentación de la historia. En términos de Genette, esto significa que, en general, toda narración presenta el mundo mediante los relatos de acontecimientos y de discursos;en términos de la crítica anglosajona, el narrador em-

plea tanto el telling como el showing para configurar el mundo ficticio. Como señala Genette, la diferencia entre estas dos formas es, sin embargo, de grado. Dado que el discurso del narrador básico funda todos los elementos del mundo narrado, todas las formas discursivas que integran el texto constituyen alguna forma de telling:

> "Montrer", ce ne peut être qu'une façon de raconter, et cette façon consiste à la fois à en dire le plus possible, et ce plus, à le dire le moins possible [...] c'est-à-dire, faire oublier que c'est le narrateur qui raconte.[74]

La participación del narrador tiende hacia el grado cero cuando éste utiliza los medios directos de presentación del mundo; en estos casos, el narrador "escenifica" los acontecimientos y, mediante el relato de discursos en sus distintas manifestaciones, directo, indirecto e indirecto libre, transcribe en forma más o menos mimética el discurso de los personajes. Es en la forma dialógica de presentación donde evidentemente se reduce al máximo la participación del narrador. Cuando el narrador utiliza el relato de discursos, está ejerciendo la función de control (controlling function) a que se refiere Doležel; el narrador incorpora en su discurso otros discursos, supuestamente pronunciados por las figuras en una situación comunicativa anterior también supuesta.

1. El discurso directo

El discurso directo es la variedad de relato de discursos que revela mayor independencia del discurso del narrador. Al referir el hablar de los personajes mediante el discurso directo, el narrador en realidad se limita a transcribir el discurso pronunciado en discurso escrito, de modo que su propia intervención no es ostensible:

> Reported speech is regarded by the speaker as an utterance belonging to someone else, an utterance that was originally totally independent, complete in its construction, and lying outside the given context. Now, it is from this independent existence that reported speech is transposed into an authorial context while retaining its own referential content and at least the rudiments of its own linguistic integrity, its original constructional independence.[75]

A pesar de que el discurso de las figuras mantiene en esta modalidad su independencia morfológica y sintáctica respecto del discurso del narrador, éste suele enmarcarlo en su propio discurso mediante marcas o verbos introductores, haciendo así patente el acto de reproducción y su calidad de discurso citado. Interesa señalar también que el discurso directo usualmente conserva los rasgos particulares que poseía antes de su transcripción, aspecto que se traduce gráficamente mediante los signos de puntuación: comas, comillas, signos de exclamación, interrogación, etc; a veces, se destacan determinados usos intencionados mediante la cursiva o las comillas.

Dentro del estudio del discurso directo, uno de los aspectos que merece consideración especial es el de los verbos introductores empleados por el narrador; éstos usualmente aportan informa-

ción que califica el hablar de las figuras y contribuye, por lo tanto, a la caracterización de su discurso. Los trabajos que se han ocupado de este problema[76], que atañe tanto al discurso directo como al indirecto, distinguen dos clases de verbos introductores. Los verbos introductores simples, "decir" y "pensar", que dan un mínimo de información, referida al carácter externo ("decir") o interno ("pensar") del discurso y constituyen una simple señal de reproducción, y los verbos introductores complejos que, además de dar paso al proceso de reproducción del discurso, contienen información suplementaria referida usualmente al contexto, al contenido y a las cualidades fónicas del discurso de las figuras. Los verbos introductores complejos, a diferencia de los verbos introductores simples, tienen, por ende, ingerencia directa en la reproducción de los discursos y constituyen una muestra clara de la participación del narrador en el proceso, "quien no se conforma con sólo reproducir las palabras y pensamientos de sus personajes sino que aspira a especificar la naturaleza de lo enunciado"[77].

Cuatro son, según G. Strauch, los principales verbos introductores complejos: a) contextuales, b) elocutivos, c) nocionales y d) afectivos, de acuerdo con la función que cumplen respecto del discurso que presentan. Los <u>verbos introductores contextuales</u>, ampliamente representados en la cuentística que nos ocupa (acabar, agregar, añadir, atajar, comentar, continuar, cortar, interrumpir, proseguir, replicar, repetir, responder, seguir) informan acerca del papel que desempeña el discurso transcrito en

relación con los discursos que lo preceden. En este sentido, "les verbes contextuels dénotent l'aspect formel de la relation du discours introduit aux discours que l'accompagnent. Ils constituent une sorte de grammaire de l'échange des messages ou de la communication linguistique"[78]. Consideremos un ejemplo representativo:

> Parecía que nunca iban a acabar cuando él dijo:
> --Tienes que pagarme, Lico.
> El otro levantó la cabeza y repuso:
> --¡Pues no te pago nada!
> El hombrecito insistió sin embargo:
> --Es que tienes que pagarme.
> --¡No..., te..., voy..., a..., pagar! --replicó el gigante separando las palabras. Luego cruzó dos brazos--: ¡Debías morirte!--acabó. ("El homicida", p. 41)[79]

Como se puede apreciar en la cita, los verbos contextuales marcan la secuencia de los discursos (tanto "repuso" como "insistió" son necesariamente posteriores a "dijo", e "insistió" lo es respecto de "repuso") al mismo tiempo que dan cuenta de la variación de locutor: quien "responde", "replica", "acaba" es distinto de quien primero "dice" y luego "insiste". Esta forma de regulación de los intercambios dialógicos cumple, como se puede apreciar, una importante función para la economía del relato y la producción de un diálogo ágil y rápido. Un empleo adecuado de los verbos introductores complejos, proporciona, con un mínimo de medios, un máximo de información de índole formal y/o semántica. En el caso del fragmento citado, los verbos introductores, además de dar cuenta de la sucesión de los discursos y de la variación de los locutores, subrayan el enfrentamiento que se produce entre ambos personajes. El primer par-

lamento está representado por un verbo introductor simple, cuya sola función es la de anunciar el discurso de la figura. El segundo verbo introductor y todos los que siguen, son complejos y denotan el conflicto que afecta a ambos interlocutores.

Los verbos introductores elocutivos, denotan la forma como se enuncia o transmite el discurso, poniendo de relieve el acto y la intención de la elocución, su fuerza o impulso. Al igual que los verbos contextuales, este grupo de verbos está ampliamente representado en los cuentos de Jorge Cardoso. Tomamos algunos ejemplos de "Abrir y cerrar los ojos": "--Eso no puede ser así [...]. Mira, óyeme [...] --chilló Cabezas" (p. 371); "--¡Derelicto! --estalló el Capitán" (p. 371); "y volviéndose llamó: --¡A mí, mis hombres!" (p. 368); "¡A callarse usted! rugí--" (p. 368). La función de los verbos "chillar", "estallar", "llamar" y "rugir", como se infiere de los fragmentos citados, es claramente descriptiva; su reemplazo por un verbo introductor simple implicaría una considerable pérdida de información que el narrador sólo podría reponer mediante juicios descriptivos que quebrarían la precisión, rapidez y agilidad del cambio dialógico e implicarían, necesariamente, una mayor extensión del discurso narrativo.

Los verbos introductores nocionales, según Strauch, "caracterisent la fonction du discours sur le plan des catégories de la pensée, sa relation aux autres discours du point de vue des idées ou de la logique"[80]. Estos verbos, presentes en los cuen-

tos en las distintas formas de acertar, aclarar, argumentar, calificar, explicar, imponer, sentenciar, etc., introducen un discurso cuyo contenido le es supuestamente desconocido al interlocutor:

> Así que arrimé la balsa, di una voz y hallé repuesta. --Son los otros --expliqué al muchacho. ("Los carboneros", p. 97)

> Mas la autoridad desconfía. Mira detenidamente a todos y luego, volviéndose al camarero, califica [...] --Alteración del orden. ("Estrabismo", p. 320)

Como en los casos de los verbos contextuales, los verbos de este grupo tienen prioritariamente una función relacionadora respecto de los otros discursos de los personajes, aún cuando, como lo demuestran los ejemplos citados, la función descriptiva también se halla presente entregando información referida a la actitud adoptada por el emisor al proferir su discurso.

El último grupo de verbos, integrado por los verbos introductores afectivos, denota, como su nombre lo indica, el contenido afectivo de los discursos que presenta y la significación expresiva de los elementos lingüísticos que los integran. Al igual que los verbos elocutivos, este grupo es de carácter prioritariamente descriptivo: aporta información que caracteriza los discursos de los personajes y les restituye los rasgos (incluso a veces rasgos suprasegmentales) que la transcripción escrita es incapaz de conservar. Algunos de los verbos afectivos más evidentes en los cuentos son "atacar" ("¡Vaya, vaya! ¡seguro que de seis! --atacó Soriano, "El cuentero", p. 66), "asegurar" ("Se sacudió del pantalón las hilachas de la soga

y me aseguró: --Pues sí, ese potro de don Jacinto que tú dices", "En la caja del cuerpo", p. 114), "gruñir" ("Es para un rato --gruñó el otro", ("Nino", p. 71), "suplicar", (--¡Me duele, vieja, palabra...! --quiere suplicar la hija", ("El verano es así", p. 290), "suspirar", ("--Eso; la memoria cuando es un aproximado sigue siendo memoria ¡Ah! --suspiró-- nos estamos poniendo viejos", ("In memoriam", p. 423), entre otros.

De lo anteriormente expuesto, podemos concluir que el discurso transcrito (del personaje) y el marco en el cual se inserta (el discurso del narrador) son interdependientes y, como señala Vološinov, ambos constituyen "the terms of a dynamic relationship"[81]. La importancia del marco introductor es decisiva, sobre todo en los casos en que el narrador utiliza un verbo introductor complejo. La información suplementaria aportada por dichos verbos no sólo contribuye a la recreación de la situación comunicativa original que el discurso directo intenta duplicar, sino también a la ordenación del diálogo y la caracterización del actuar de las figuras[82]. Como ha quedado demostrado en los ejemplos, la participación del narrador es en estos casos evidente y, en muchos ejemplos, el verbo introductor es producto de la interpretación que el narrador hace de la situación discursiva que transcribe.

La reproducción directa de los discursos de las figuras no parece requerir siempre de un marco que introduzca y/o regule la presentación del diálogo. En los cuentos donde el relato de discursos es utilizado con frecuencia, el narrador suele con-

jugar las distintas formas de presentación del discurso directo: intercambia verbos introductores simples y complejos, según la naturaleza del discurso de los personajes y, frecuentemente, sobre todo cuando se trata de un diálogo compuesto por períodos cortos y la pertenencia de los parlamentos no es motivo de confusión, el narrador suprime los verbos introductores y se limita a transcribir el hablar de las figuras. El diálogo gana así libertad expresiva, agilidad rítmica y rapidez; el discurso del narrador desaparece y el discurso transcrito constituye así un caso de mímesis pura. Este recurso lo encontramos en cuentos tales como "Nino", "Camino de las lomas", "El caballo de coral", "El homicida", "Taita, diga usted cómo", "Hierro viejo", "En la caja del cuerpo", "Memé", "Los patines", "La otra muerte del gato", "Un queso para nadie", "In memoriam", "Por el río". Consideremos un ejemplo representativo:

> --¿Quién era ese hombre que estaba contigo en el bote?
> --¡Quién sabe! Yo no sé, doctor.
> --¿No te haces una idea?
> --No, ninguna, palabra.
> --¿Por qué dices, palabra? ¿Temes que no te crea?
> --Le digo que no sé quién era.
> --Tú sabes quién es.
> --No, doctor, no.
> --¿Quieres que te lo diga yo?
> --Usted no lo estaba soñando, era yo...
> --Ese hombre era tu padre, Adelaido. ("Un queso para nadie", p. 395)

Es evidente que la disposición de los parlamentos ayuda a distinguir los distintos emisores; el propio discurso de los personajes permite también establecer su pertenencia ("Yo no sé, doctor"; "Ese hombre era tu padre, Adelaido").

En "El perro", encontramos un caso interesante --único en el corpus que estudiamos-- de intervención narrativa en la transcripción del discurso directo de las figuras:

> Desde la carpeta tomaban los datos y él respondía maquinalmente sin levantar los ojos:
> --Emilio Bodriles.
> --¿......?
> --Sí, casado.
> --¿......?
> --De La Habana.
> --¿......?
> --Cuarenta y nueve.
> --¿......?
> --Mecanógrafo. Ministerio de Comunicaciones.
> (pp. 278-279)

El narrador ha eliminado la explicitación de las preguntas, en tanto que su deducción es evidente a partir de las respuestas que entrega el personaje. Se trata, como en el caso de la eliminación de los verbos introductores (que tampoco han sido empleados en este caso), de un intento por agilizar al máximo el parlamento y de captar la atención y comprometer la participación del narratario, quien debe suplir la información que falta, a partir de las respuesta que emite la figura[83].

Aunque el control que ejerce el narrador sobre el discurso directo de los personajes se manifiesta más claramente en los marcos introductorios, en algunos momentos el narrador revela su intervención mediante señales que inserta en el propio discurso del personaje. Usualmente se trata del empleo de la cursiva, que marca la pronunciación o los usos populares que se apartan de la norma:

> Después ya no hubo remedio; los pies descalzos y fuertes de Dámaso, venían acercándose por el muellecito.
>
> --¡Alabao, Robles, lo menos ocho arrobas! ("La otra muerte del gato", p. 244; la cursiva es del texto.)

> El viejo se sintió confiado de oír su nombre.
>
> --Dende hace cincuenta y cuatro años --dijo y rió ("Camino de las lomas", p. 79; la cursiva es del texto.)

Las cursivas son muestra elocuente de que el discurso del personaje es reproducido por el discurso del narrador, y que éste interviene en el hablar de las figuras. La cursiva, por otra parte, pone de relieve el "nivel de lengua" de los personajes, distinto al del narrador; se establece así un hiato entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes. En otros términos, el narrador se ubica en un nivel lingüístico manifiestamente distinto y las cursivas dan cuenta del distanciamiento del narrador respecto de la materia narrada.

Esta distinción entre el discurso del narrador y el de las figuras, adquiere una significación adicional en las narraciones personales (homo- o autodiegéticas), dado que en ellas el discurso del narrador constituye discurso directo propiamente tal:

> The personal narrator who speaks most of the time about himself might often describe others and quote their words; still, it is his direct speech which serves as a frame (and source) for all other speech events that appear throughout the narrative. A narrative can be seen as a long, complex sentence with embedded clauses; in the case of the personal novel this "sentence" is made up of a "main clause" (serving as a constitutive frame) which is a direct speech of the principal speaker, and many "embedded clauses" of different kinds, some of which are direct speech of secondary speakers (the speech of the characters).[84]

Esto implica que en los relatos existen varios niveles de discurso citado, "de discurso en el interior del discurso [...] y, al mismo tiempo, de discurso acerca del discurso"[85]: el discurso del narrador ficticio (narrador personal), que cita el discurso de las figuras. En el caso de los metarrelatos de narrador homodiegético, insertos en un marco narrativo de un narrador personal del primer nivel, encontramos al menos tres niveles de discurso citado: el del narrador del primer nivel, el del segundo nivel y el de los personajes del metarrelato.

El discurso del narrador personal se ubica, por lo tanto, en un nivel distinto (superior) al del discurso de las figuras; esta característica es particularmente interesante cuando el narrador homo- o autodiegético cita, en el presente de la narración, un discurso suyo perteneciente al pasado, al tiempo de la historia, que lo identifica en su rol de personaje. La distinción entre las dos funciones --la de narrador (o personaje narrador) y la de personaje (o personaje actor)-- desempeñadas por una misma identidad en dos tiempos distintos, queda así claramente delineada:

> Yo estaba más del lado de la ceiba que de la güira. No se veía ni el blanco borroso de la casa de Graciano. [...] Entonces hablo claro: "Si quiere que le rece, diga." ("Una visión", p. 87)

Excepto el discurso directo entre comillas, que le pertenece al personaje y que se ubica claramente en el tiempo de la his-

toria (erzähltes Ich), las oraciones que anteceden son producto del discurso directo del narrador, ubicado en el presente de la enunciación narrativa (erzählendes Ich). Como se puede ver, el hecho de que el discurso citado de los personajes se subordine al discurso directo del narrador personal, evidencia la dicotomía entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación.

En el caso de las cursivas que aparecen en el discurso directo de los personajes se trata, entonces, de la intervención de un discurso directo (de un nivel superior) en otro discurso directo (de nivel inferior, subordinado al anterior). Como en los cuentos de narrador personal, la cursiva se utiliza para marcar pronunciaciones coloquiales; en "Una visión", "La melipona" y "La noche como piedra", encontramos cursivas que señalan las marcas que el narrador, desde el presente de la enunciación, imprime en su propio discurso (de personaje) perteneciente al tiempo de la historia:

> Al otro día vino don Artemio como si nada y en cuanto tasamos lo mío quiso darme el doble de lo que valía. ¡Quite eso que me tá siendo poco hombre!, le dije, y por la tarde ya todo lo mío estaba en la carretera para venir a estas tierras. ("Una visión", p. 88)

En este mismo relato se utiliza la cursiva para hacer resaltar el discurso del personaje fantasma, diferenciándolo así del discurso de Amaranto:

> En esto estaba cuando oigo una voz ronca:
> "--¡Déjame el camino si no quieres morir!
> "¡Carijo! grito y salto, y con la misma le tiro[...]
> Enseguida me cayó el muerto arriba suplicado:
> "--¡Amaranto, por Dios, que son cosas de hombre!
> ("Una visión", p. 88)

Aquí, la función de la cursiva es la de hacer patentes algunos rasgos suprasegmentales que el discurso escrito no logra plasmar.

Otro de los recursos gráficos que revelan la intervención del narrador en el proceso de transcripción del discurso directo, es el de las comillas, que se suelen emplear para destacar un determinado lexema dentro de la oración. Como en el caso de la cursiva, las comillas se utilizan para aislar vocablos pertenecientes a la jerga especializada de un oficio particular, como se observa en este ejemplo:

> Sintió un tironcito en el sedal y se quedó esperando ...
> --¡Bah! algún "jiníguano" alguna "doncellita". ("La otra muerte del gato", p. 239)
>
> --¿Y eso de mano cómo fue?
> --Anoche, allá afuera en el "palangre"... La boya del seis... ("La otra muerte del gato", p. 247)

En este cuento se trata de palabras pertenecientes a la jerga de los pescadores, las que aparecen no sólo entre comillas en el discurso de los personajes, sino también en el del narrador[86]. En "El cuentero", las comillas marcan las palabras que provienen de la jerga campesina:

> ¡Ah!, aquellos días. ¡Pero, sin embargo, digo que no eran tiempos para tan buenos "forrajeos"! (p. 62)

En otros casos, como en "La otra muerte del gato" (donde las comillas se utilizan con gran frecuencia), éstas sirven para indicar el uso o significado inusual (adquirido) de una palabra. A lo largo de todo el cuento, tanto en el discurso del narrador como en el de los personajes, la palabra gato, referida al viejo

Crespo, aparece entre comillas. Se trata del apodo con que se conocía al viejo, apelativo que alude a la costumbre del hombre de robar el pescado ajeno:

> Durante un tiempo los dos estuvieron pendientes del trabajo, más Dámaso no había abandonado sus pensamientos:
> ---Antes uno no era ni gente y a veces era "gato".
> [...]
> --"Gato" como el viejo Crespo ¿te acuerdas?
> (p. 245)

Finalmente, en nuestra discusión del discurso directo, debemos referirnos al discurso directo no marcado o discurso directo libre. En esta forma de presentación del hablar de las figuras, se han eliminado las marcas de transcripción --guiones o comillas-- que suelen acompañar al discurso directo; en algún caso, como veremos, tampoco existe un marco o verbos introductores que presenten el discurso de los personajes. Aunque Cardoso no utiliza con demasiada frecuencia este modo de presentación del discurso directo, encontramos algunos ejemplos representativos en "El hombre marinero" y "La otra muerte del gato":

> Yo pensé que sobre el agua serena las voces van lejos y lo dije. <u>En el mar se oye cualquier conversación no habiendo viento</u>. ("El hombre marinero", p. 141)

> Con un rápido pase de la mano izquierda Robles acabó de aclararse los ojos y vio el "bichero" bien seguro y un hilo de sangre que manaba a diluirse en el agua. <u>Eso no era bueno, porque por un hilo de sangre sube siempre un tiburón</u>. ("La otra muerte del gato", p. 242)

Como se puede colegir de estos fragmentos, el discurso directo no marcado se utiliza para transcribir períodos cortos. A pesar de ello, como lo revelan los dos últimos ejemplos, resulta difícil determinar con absoluta certeza si se trata del discurso interior del personaje o de la expresión verbal de su focalización, en cuyo caso el discurso le pertenece al narrador y no al personaje. Esta confusión, por otra parte, es reveladora de la cercanía del narrador respecto de la materia narrada, incluso en términos lingüísticos, dado que no es posible establecer la diferenciación a partir del idiolecto del narrador en contraste con el idiolecto del personaje.

Las distintas formas de presentación del discurso directo y los diversos modos de intervención narrativa en el proceso de transcripción no son sólo indicativos de la distancia que separa al narrador de la historia, como señala Genette, sino que dan fe también del intento por parte del narrador de proporcionar una representación fiel del discurso de las figuras y de poder contribuir, con la adecuada transcripción de los parlamentos, a la caracterización de la naturaleza de los personajes. El cuidadoso empleo de las distintas posibilidades expresivas revela también una constante preocupación por encontrar los medios de expresión que no sólo den cuenta con justeza del mundo narrado, sino que contribuyan también con un mínimo de medios el máximo de efectos buscados.

2. El discurso indirecto

A diferencia del discurso directo en el cual la participación del narrador en la transcripción del discurso de las figuras suele ser mínima y, por lo tanto, difícil de aislar, en el discurso indirecto la participación del narrador queda claramente expresada; es su discurso el que reproduce el discurso de los personajes, el que da cuenta de, y reelabora en el proceso, el hablar de las figuras. Desde esta perspectiva, se puede definir el discurso indirecto como la enunciación, por parte del narrador, de un discurso supuestamente anterior, proferido por una de las figuras de la historia. De acuerdo con la estructura lógica y lingüística del discurso indirecto, el discurso del personaje pertenece al plano del enunciado, a aquello que se enuncia y aquello de lo cual se habla. Nos hallamos ante un caso evidente de metadiscurso: discurso en el interior del discurso y discurso sobre el discurso.

De lo anterior se infiere que en el discurso indirecto se actualizan al menos dos niveles de enunciación[87]: el primero lo integra la enunciación a cargo del narrador, cuyo discurso contiene el hablar de la figura: "Una tarde el Capitán le dijo que se buscara una yunta prestada" ("Nino", p. 71). El narrador no es responsable de la enunciación original del discurso citado. Esta enunciación "ausente" (imaginada), de la cual se da cuenta en el discurso del narrador ("Una tarde el Capitán le dijo") constituye el segundo nivel de enunciación, posible de determinar en todo discurso indirecto. Como

escribe Betty Rojtman, "a la classification traditionelle énonciation/énoncé, le discours indirect ajoute donc un dédoublement intratextuel entre une énonciation rapportée et un énoncé qui en dépend"[88].

La subordinación de índole sintáctica y semántica del discurso reproducido, respecto del discurso reproductor, es evidente. La primera se revela claramente por el hecho de que el discurso reproducido cumple la función de complemento directo del verbo introductor: "que se buscara una yunta prestada" es lo dicho por el capitán; el discurso reproducido está sintácticamente subordinado a la parte de la oración que lo introduce:

> Formellement, le discours indirect est considéré comme un cas particulier de la syntaxe de subordination [...] Syntaxiquement, le discours indirect se construit sur le modèle de la proposition subordonnée complétive; il est régime direct d'un verbe principal se spécialisant, sémantiquement, en verbe déclaratif.[89]

Semánticamente, el discurso indirecto interpone un emisor intermediario (el narrador) que da cuenta del discurso de las figuras. La presencia de distintos niveles de enunciación obliga a diferenciar entre el sujeto que reproduce el discurso y el sujeto de la enunciación original, responsable del discurso reproducido. Esto ocasiona en el discurso subordinado una transposición pronominal, la que remite al sujeto original de la enunciación. La primera persona de la enunciación primaria suele ser reemplazada por la tercera:

> dans l'énoncé subordonné, la transposition semble se faire

> de la <u>première personne</u> (Je) vers <u>la seconde ou la troisième</u> --non Je: tandis que l'apparition de JE manifeste "habituellement" un discours direct [...] l'énoncé subordonné propose <u>au contraire</u> comme objet une personne <u>distincte du sujet parlant</u> (non-Je).[90]

A la transposición pronominal es necesario agregar las transposiciones adverbiales y verbales. La estrecha relación sintáctica entre la frase introductora y el período reproducido obligan a una correspondencia modal y temporal entre las formas verbales utilizadas en una y otra sección del discurso indirecto. "Tiene que haber cierta relación lógica entre las relaciones de tiempo expresadas por el verbo de la frase introductora y el verbo de la frase reproducida."[91] Del mismo modo que el discurso reproducido no actualiza su enunciación original y carece por lo tanto de significación inmanente, éste tampoco se realiza en un "aquí" y "ahora". Debido a que su realización primaria se encuentra en un momento anterior al del discurso indirecto, las precisiones temporales tienden hacia una delimitación de carácter ambiguo:

> El 'aquí' y 'ahí' se refugian en 'allí' alejados de la proximidad de los interlocutores y de la influencia de los mismos. El 'ahora', el 'hoy', etc. sufren el mismo cambio que los adverbios de lugar. El 'ahora' tiende al 'entonces' y el 'hoy' a 'aquel o cierto día'".[92]

Todo lo anteriormente expuesto prueba la especificidad del discurso indirecto respecto de los otros discursos de palabra. La transcripción del discurso directo oral a discurso indirecto (escrito, en nuestro caso) no es mecánica. Como señala Vološinov, el discurso indirecto posee una esencia lingüística distinta de la del discurso directo; el discurso indirecto es

esencialmente analítico y reproduce aspectos del discurso original distintos de los que recuperan los otros modos discursivos. Es justamente esta característica la que imposibilita la traducción mecánica, realizada mediante simples ajustes gramaticales entre un discurso y otro. "It is possible only in instances in which the direct utterance itself was somewhat analitically constructed --insofar as direct discourse will tolerate such analysis. Analysis is the heart and soul of indirect discourse."[93]

Dado su carácter analítico, el discurso indirecto no puede incorporar con absoluta fidelidad (en muchos casos los omite totalmente) los rasgos suprasegmentales del discurso original. Lo que preferentemente traduce el discurso indirecto es el nivel semántico del discurso original. La forma es producto de la reelaboración discursiva del narrador, quien puede elegir expresar algunos de los rasgos estilísticos o emotivo-afectivos mediante un verbo introductor adecuado, introducirlos como comentario propio al reproducir el discurso, o mantener expresiones pertinentes al discurso original:

> All the various ellipses, omissions, and so on, possible in direct discourse on emotive-affective grounds, are not tolerated by the analyzing tendencies of indirect discourse and can enter indirect discourse only if developed and filled out.[94]

Consideremos un ejemplo:

> La otra es que, cuando me oye decir Casablanca, me pregunta que si es ahí donde vive el presidente de los Estados Unidos, y ya, desde luego, los ojos son de preocupación. ("La serpiente y su cola", p. 403)

En este fragmento notamos que el verbo introductor indica que el discurso del niño constituye una pregunta, aspecto que el discurso indirecto escrito no puede marcar por sí mismo. Los otros rasgos del discurso de la figura, la inflexión de la voz o la entonación que reflejan la preocupación que asalta al niño de que la Casablanca que se menciona sea la misma que aloja al enemigo de Cuba, debe ser acotada aparte, como un comentario del narrador.

La presencia del narrador es también notoria en la sintaxis y, en algunos casos, en el léxico del discurso reproducido. Esto, según Genette, impide que el discurso indirecto se imponga con la autonomía documental propia de una cita; la transposición implica condensación del discurso de la figura e integración de ese discurso al discurso del narrador, lo cual en último término, implica una reelaboración e interpretación en un estilo diferente al del estilo discursivo de la figura:

> Había una rueda grande que no daba vueltas y la gente que se paraba a mirarla y a mover la cabeza con mucha pena hasta que llegó el viejo muy nervioso y dijo que si se acababa la producción quedaba hecho leña él. ("La rueda de la fortuna", p. 167)

La cita muestra lo que venimos exponiendo y las palabras "quedaba hecho leña él", constituyen una de las muestras más elocuentes de ello. Dicha expresión es congruente con el idiolecto del narrador y claramente incongruente con la caracterización que se ha hecho del industrial. Por otra parte, el fragmento revela una condensación del discurso del personaje, ya que

sólo da cuenta de la idea central expresada por el magnate. Por medio del discurso indirecto se logra así, por una parte, agilizar la velocidad de la narración al concentrar en un tiempo narrativo breve un período de ficción más extenso y, por otra, centrar la atención sobre una situación narrativa específica, importante para el desarrollo de la historia. En este caso, el desperfecto de la máquina y la consecuente amenaza de ruina para el industrial son la coyuntura que permitirán al obrero acceder al matrimonio de la hija del ricachón. La utilización reiterada del discurso indirecto para dar cuenta de los parlamentos de los personajes de la película yanqui dan cuenta de su superficialidad y esquematismo; los parlamentos no soportan el análisis inherente al discurso indirecto, quedando en franca evidencia la vacuidad, estupidez e intencionalidad escapista de la cinta.

Una consideración de la frecuencia con que se emplea el discurso indirecto en la narrativa de Jorge Cardoso, demuestra que, dentro de los discursos de palabra, ésta es la modalidad discursiva menos representada. Encontramos ejemplos de discurso indirecto en principalmente veintitrés cuentos[95]: "Moñigüeso (1), "Nino" (2), "Los carboneros" (1), "En la caja del cuerpo" (4), "Después de los días" (2), "El hombre marinero" (12), "Leonela" (4), "La rueda de la fortuna" (5), "Los cuatro días de Mario Benjamín" (4), "Un brindis por el Zonzo" (1), "Por el río" (1), "Los metales" (2), "Iba caminando" (3), "Un

olor a clavellina" (5), "Estrabismo" (1), "La melipona" (12), "Me gusta el mar" (4), "El pavo" (3), "Abrir y cerrar los ojos" (2), "Nadie me encuentre ese muerto" (3), "La serpiente y su cola" (6), "Jacinto carpintero" (2), "La noche como piedra" (6), de un total de cincuenta y siete narraciones. Esto demuestra la preferencia del autor por los discursos directo e indirecto libre, el que estudiaremos a continuación.

El estudio de los discursos indirectos en los cuentos mencionados revela que, en lo que a los verbos introductores se refiere, esta modalidad discursiva se caracteriza por el predominio de verbos introductores simples por sobre verbos introductores complejos. En todos los discursos indirectos que hemos aislado (ochenta y seis), sólo hemos podido encontrar veinte casos en los cuales se emplean verbos introductores complejos. Estos son mayoritariamente de carácter nocional: recordar: "él recordaba una sola cosa: que todos le miraban el rostro" ("Moñigüeso", p. 53); jurar: "Juró una noche que volvía por hacer dinero" ("El hombre marinero", p. 146); preguntar: "Y me preguntó que qué quería" (Ibid., p. 147); comprender: "Y el hombre comprendió que no era por perder la costumbre" ("Leonela", p. 152); comentar: "y comentando que cualquier día de éstos estaba al regresar su marido Ibarito" ("Estela", p. 162); ordenar: "y ordené que [...] tocara dos veces al día para avisarme el almuerzo" ("Abrir y cerrar los ojos", p. 365); asegurar: "Jacinto aseguraba que una tarde,

casi ida la luz, una paloma rizada vino a beber y comer en el campanario" ("Jacinto carpintero", p. 413). También hay verbos introductores contextuales: contestar, repetir, responder, añadir, y dos de carácter elocutivo: atajar y gritar.

Esto demuestra la consecución de dos estrategias distintas respecto de los discursos que venimos estudiando. En el caso del discurso directo, podemos observar el uso frecuente de verbos introductores complejos, que contribuyen a la producción de un discurso ágil y expresivo, que busca representar lo más fielmente posible el discurso original que imita. La función del discurso indirecto es, sin embargo, distinta. No se persigue la transposición fidedigna del discurso original, sino la presentación de la idea que éste vehicula; el discurso indirecto olvida el hecho concreto en favor de la idea misma, aspecto que queda subrayado por el preferente empleo de verbos introductores simples (decir, pensar), cuya única función es la de presentar el discurso reproducido.

Aún cuando éste es el tipo que prevalece en los discursos indirectos de la presente cuentística, hay casos en que el narrador, en la reproducción del discurso, incluye palabras o expresiones cuya función es la de restituir el tono o estilo del discurso original. Como indica Vološinov, "these words and locutions are incorporated in such a way that their specificity, their subjectivity, their tipicality are distinctly felt; more often than not they are enclosed in

quotation marks"[96]. Consideremos algunos ejemplos:

> ¡Ah!, si el pícaro viejo Crespo estuviera allí. Le gritaría seguro que no sabía "marcarse" para dar con los pesqueros. ("La otra muerte del gato", p. 238)

> todo se estropea porque Lila dice "mira" que tenemos que comprar cosas para casarnos el día de mañana. ("La rueda de la fortuna", p. 169)

> Y en seguida me dice que, por favor, mañana yo esté aquí, porque en esto de la Melipona no ha hecho más que empezar. ("La melipona", p. 325)

En el primer ejemplo, la palabra "marcarse" proviene del discurso del viejo pescador que fuera mentor del personaje y quien le enseñara todas las facetas --honestas y deshonestas-- pertinentes al oficio. La inclusión de este término incorpora en el discurso algunas facetas personales del viejo: la de su marrullería y deshonestidad al robar el pescado ajeno y aprovecharse del trabajo realizado por su pupilo. En el segundo fragmento, la palabra entre comillas evoca la insistencia de Lila respecto de la oficialización de su relación con el personaje narrador; la incorporación de una forma verbal en segunda persona del singular, que apela directamente a un interlocutor y es más bien propia del discurso directo, le confiere mayor dinamismo al discurso indirecto y contribuye a presentizar la instancia discursiva transcrita. Finalmente, el último fragmento contiene dos expresiones que, aunque no están entre comillas, provienen del discurso original de la figura; se trata de "por favor" y "mañana". La transcripción estricta al discurso indirecto podría ser más o menos co-

mo sigue: "Y enseguida me dice que haga el favor de estar aquí al día siguiente [...]" El tono festivo y humorístico del relato, rechaza, sin embargo, una transcripción discursiva indirecta estricta, en la cual el narrador reelabora todo el discurso que transcribe. Por otra parte, la transcripción indirecta del discurso se realiza casi paralelamente al acto de producción del discurso mismo. La inclusión de expresiones provenientes de la situación discursiva original connotan esta circunstancia y revelan el compromiso del narrador con el discurso que transcribe.

Como se puede inferir de lo expuesto en este apartado, el discurso indirecto constituye un discurso de grado intermedio entre lo que es palabra de narrador y palabra de personaje. Aunque en sentido estricto es el discurso narrativo el que da cuenta del discurso de la figura y, en este sentido, no tenemos sino palabra de narrador, éste da cuenta del discurso de los personajes; el discurso reproducido, a su vez, puede infiltrarse en el discurso del narrador y patentizar algunas de sus características estilísticas originales. A mayor abundancia de expresiones propias del discurso primario, menor será la distancia que separe al narrador del discurso que transcribe y, por ende, de la materia narrada propiamente tal. La transcripción acabada del discurso de la figura en discurso indirecto, requiere de un mínimo de distancia que "ensordezca" el discurso indirecto a los matices subjetivos y centre

la atención sobre el nivel semántico únicamente. Seguramente esta es la razón por la cual el discurso indirecto es relativamente infrecuente en Jorge Cardoso: la materia narrada suele estar demasiado cerca de los narradores, sean éstos hétero- u homodiegéticos.

3. El discurso indirecto libre

La dicotomía que existe entre el discurso del narrador y el del personaje no queda siempre claramente delimitada en los relatos de discursos como lo ha demostrado nuestro análisis del discurso indirecto. A pesar de que en términos teóricos ambos niveles han sido definidos y delineados sus alcances, dentro del texto narrativo la oposición adquiere carácter dinámico, cuyo resultado, dentro del espectro de actualizaciones, abarca desde su clara diferenciación --como sucede generalmente en el discurso directo-- a su aparente asimilación, como ocurre en el discurso indirecto libre. La distinción estricta entre estos dos niveles discursivos, que tendía a predominar más claramente en la narrativa tradicional, tiende a desaparecer en la narrativa contemporánea, dando lugar, como señala Doležel a una "transitional zone [...] represented in the sequential structure of narrative texts by the occurrence of more or less frequent ambiguous segments"[97]. El medio más frecuente de expresión de esta ambigüedad entre ambos niveles discursivos es el discurso indirecto libre[98].

El DIL ha sido (y sigue siendo) objeto de numerosos intentos de definición; este reiterado interés por dar cuenta de sus rasgos esenciales, ya sea en términos gramaticales, estilísticos, lingüísticos, estéticos, psicológicos o filosóficos, es indicativo no sólo del grado de complejidad que presenta este discurso, sino también de su importancia para el

estudio de la narrativa contemporánea[99]. Cualquiera que sea el punto de vista desde el cual se defina este procedimiento de reproducción del discurso de la figura, los críticos coinciden en que en él se produce una suerte de combinación entre el discurso narrativo y el discurso del personaje: "dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur"[100]. Algunos estudiosos lo conciben como una "estrategia" mediante la cual el narrador crea la ilusión de que es el personaje el que hace entrega directa de su discurso o proceso interior. Lo que crea esta ilusión de inmediatez es que el DIL integra elementos constitutivos del discurso directo; el hecho de que incorpore al mismo tiempo aspectos propios del discurso indirecto puro, revela que la enunciación del discurso está a cargo del narrador[101]. Esto no significa sin embargo --aunque así haya sido entendido por los estudiosos de las Escuelas de Ginebra y Munich-- que el DIL derive de uno y otro.

Al igual que el discurso indirecto respecto del discurso directo, el DIL tiene su propia especificidad, como ha demostrado la crítica contemporánea, al señalar que la diferencia esencial entre el DIL y los otros relatos de discursos, consiste en su independencia respecto de un verbo introductor o nexo (usualmente una conjunción) que lo subordine al período anterior. El DIL, por ende, no actúa como régimen directo

de ningún verbo; las frases que lo integran funcionan, sintácticamente, como oraciones principales, "root sentences" en la terminología de Ann Banfield[102]. La inexistencia de una conjunción y (usualmente) de un verbum dicendi que introduzca el discurso, hace que la condición de discurso citado que caracteriza al DIL, sea velada: "quoted speech assumes the grammatical disguise of a narrated fact"[103].

Otras diferencias respecto de los discursos directo e indirecto puro que subrayan la especificidad del DIL se refieren al hecho de que en él es posible hallar pronombres (y artículos definidos) que no encuentran un antecedente inmediato, lo cual es revelador de la presencia del discurso de la figura. Finalmente, el DIL en sus expresiones más complejas, es un recurso que se da con preferencia en la lengua escrita, en tanto que los discursos directo e indirecto puro recurren indiferenciadamente tanto en el discurso escrito como en el oral[104].

Respecto de los rasgos que el DIL comparte con los otros discursos: al igual que el discurso directo, el DIL incorpora distintos niveles de lengua, formas coloquiales, exclamaciones y preguntas, además de mantener las características expresivas y las modulaciones emotivas propias del discurso de la figura. Es usual, también, que el DIL utilice el mismo sistema adverbial que el discurso directo. En el ejemplo que citamos a continuación se observan claramente algunos de los rasgos mencionados:

> El Chicho era para la obra ahora, pero también se pensaba el otro pensamiento: ¿No caería el agua alguna vez sobre las piedras, los lagartos, el frutal? Pues si era preciso el Chicho para la obra, mejor. ("Un tiempo para dos", p. 349)

No todo el fragmento constituye DIL: "pero también se pensaba el otro pensamiento" es palabra de narrador indicadora de que la anterior porción del período forma parte del DIL que da cuenta del discurso interno del personaje. La combinación aparentemente contradictoria de pretérito imperfecto de esta primera oración con el adverbio temporal que denota una acción en el presente, es propia del DIL. La pregunta que sigue a la intervención del narrador lleva el verbo traspuesto. Tal como en el discurso indirecto, el futuro del discurso directo deviene condicional en el DIL, condicional que es un tiempo relativo, dado que no denota una posibilidad sino que alude a una acción futura (respecto a otra) ubicada en el pasado. Todo el fragmento, por otra parte, mantiene ese ritmo lento y pesado propio del decurso mental de un hombre enfermo, agobiado por el cansancio, el calor y la sed.

Con el discurso indirecto puro el DIL comparte la transposición de los tiempos verbales --como acabamos de ver--, principalmente el paso de presente a imperfecto, de pretérito a pluscuamperfecto y de futuro a condicional. Al igual que en este último tiempo, en el DIL el imperfecto es un tiempo relativo, dado que no remite necesariamente la acción que expresa a un tiempo pasado. Otro rasgo que tienen en común ambos discursos es la referencia al sujeto de la enunciación original

mediante el pronombre no personal (tercera persona):

> ¡Qué simples eran aquellos datos! Un hombre no es sólo un nombre, ni el color de los ojos, ni la calle donde vive. ¡Si lo sabría él! ("El perro", p. 279)

Como se puede inferir de lo dicho, el DIL presenta índices gramaticales muy definidos, cuya presencia facilita su detección. La ausencia de dichos rasgos, como sucede en algunas de sus actualizaciones, acentúa la ambigüedad entre el discurso del narrador y el discurso de personaje que reproduce, dificultándose por lo tanto su identificación. En estos casos es necesario buscar otros índices, referidos al contexto (presencia de verbos que anuncien el DIL, por ejemplo, al dirigir la atención sobre el personaje), la aparición en el discurso narrativo de elementos léxico-ortográficos propios del discurso de las figuras (exclamaciones, expresiones evaluativas) e incompatibles con el idiolecto del narrador, el contenido del discurso que lo vincula con otros discursos de las figuras y la plurivocidad que suele ser perceptible principalmente en aquellos casos en que el DIL ironiza el discurso que reproduce.

> Hace un par de días que vio los submarinos, tan disimulados bajo el agua que apenas se les notaba desde la luneta. Tenía que ser que emergieran de proa, rompiendo el agua en espumas, asomando después el lomo negro, caparachado.
>
> Después, los hombrecitos sobre el submarino, corriendo y disparando sus armas, asesinando a la gente nuestra, quienes nadaban desesperados entre aguas y tablas. Mas, luego los aviones de nosotros que aparecen, los hombrecitos que huyen a entrar por el agujero, el submarino se sumerge y los aviones que desprenden sus cargas y estallan y sube el aceite a la superficie. De modo que la pagan cara, muy cara los submarinos alemanes.

> Entonces ayer, resulta que así, de repente, los submarinos otra vez. Surcando las aguas quietas allá abajo, en el redondo mundo de su mar limitado [...] y vueltos a la superficie, tal vez sacando el periscopio para ver o respirar, porque todavía no se sabe cómo respira un submarino, pero periscopiando, preparándose. ("Los nombres", p. 362)

En este fragmento el DIL incorpora algunos de los índices que acabamos de enumerar, en tanto que están ausentes la mayoría de los rasgos gramaticales que usualmente lo identifican. En lo que al contexto se refiere, el primer verbo del período inicial ("Hace un par de días que vio los submarinos") anuncia el proceso imaginativo del niño que transcribirá el DIL. Este comienza en la segunda oración ("Tenía que ser que emergieran ...") y se mantiene hasta el final del fragmento (en el cuento abarca un párrafo más de lo citado). La variación de pretérito en la primera oración a imperfecto en la segunda (ya anunciada en el imperfecto de la segunda parte del primer período), es también un índice (gramatical) del DIL. A partir de la tercera oración y hasta el término de la cita, prevalecen las formas verbales en presente y gerundio, las que, como hemos visto, no son formas características del DIL; éstas le confieren gran agilidad al discurso e interpretan con fidelidad el proceso imaginativo de la figura, produciendo al mismo tiempo un efecto de inmediatez respecto del devenir de la conciencia del personaje[105].

La participación del narrador es sin embargo evidente y esta inmediatez no es más que una ilusión que no soporta un análisis ni una lectura informados. El solo examen del léxi-

co de este DIL acusa la presencia del narrador y la elaboración que ha hecho del discurso del niño. Salta a la vista que expresiones tales como "y los aviones que desprenden sus cargas", "surcando las aguas quietas", etc., no son propias de un niño de siete años, sino de la voz narrativa que ordena y reelabora la visión imaginativa de la figura. Roy Pascal se refiere justamente a esta forma de participación de la voz narrativa en el DIL:

> The narratorial presence is communicated in three main ways: through the vocabulary and idiom; through the composition of the sentences and longer passages; and through the context.[106]

En el caso de nuestro ejemplo, se reconoce rápidamente que existe un deliberado proceso de estructuración del discurso: "después, los hombrecitos sobre el submarino", "luego, los aviones ... ", "De modo que ...", "Entonces ayer ...", etc. Como señala Pascal, el DIL "is, or always may be, a résumé, a condensation, an ordering of what goes on in the mind of the character, or of what he said, with a view to distinguishing the main features, the main purport, of his thought or utterance"[107]. En el caso de "Los nombres", se trata (como ya señalamos antes) de establecer con claridad el hiato que separa el mundo infantil del adulto. El DIL ofrece al narrador la posibilidad de ordenar y seleccionar los elementos más significativos o representativos del proceso que transcribe, manteniendo, por tanto, sus características esenciales. A juicio de Vološinov, esta suerte de interferencia discursiva

--la del narrador en el discurso del personaje y vice versa-- constituye una de las característica principales del DIL. La dualidad de voces es perfectamente perceptible en este pasaje precisamente porque en él se opone la visión de los hechos que imagina el niño tal como si se dieran en la realidad objetiva, a la forma expresiva, estructuración y ordenación que el narrador propone de los mismos. Salta así a la vista que el discurso interior de la figura, que en algunos casos puede ser anterior a la palabra, es expresado a través del discurso del narrador. La fusión entre "the narratorial and subjective modes"[108] queda así claramente expresada.

A pesar de la frecuencia con que los narradores heterodiegéticos recurren al DIL, en estos cuentos se emplean casi exclusivamente para formular pensamientos y percepciones de las figuras[109]. No abundan los ejemplos inequívocos de DIL referidos a discursos externos. El narrador prefiere transcribirlos haciendo uso de los discursos directo e indirecto puro, según ya hemos visto, produciéndose así, desde este punto de vista, una suerte de diferenciación entre el discurso interno y el discurso externo de las figuras.

La utilización del DIL como uno de los modos principales de entrega del discurso interior de la figura (si se trata de percepciones el DIL suele articular lo que en la figura es anterior a la palabra) denota usualmente (sobre todo en nuestro corpus) cercanía del narrador respecto de las figuras y el

mundo que refiere. Sin embargo, como ha señalado la crítica, el DIL también puede denotar distancia entre el narrador y los personajes, como sucede cuando éste no sólo vehicula el discurso del personaje, sino también un comentario irónico implícito por parte de la voz narrativa[110]. Este uso del DIL ocurre por ejemplo en "Teresa" (ver también nota 68):

> y las bases eran inviolables: una educación primaria en el Colegio del Sagrado Spiritus, un bachillerato en el platel de los Siervos del Señor y luego una enseñanza superior sin perder el contacto con las buenas familias. Y nada más, con sólo eso tenía el pequeño para seguir el recto camino del Juez [...] (p. 226)

La ironía de lo que la mujer considera una óptima educación para el niño es evidente, sobre todo si consideramos el discurso en relación con la actitud discriminatoria y despreciativa de doña Isabel, representante de la pequeña burguesía arribista, para con los personajes negros que aparecen en el cuento. El mundo que sueña para su hijo y para el cual lo prepara, es el mundo de la burguesía, preferentemente profesional, homogéneamente blanca y poderosa, sustentada principalmente por el poder del dinero, el desprecio de la clase trabajadora y la aniquilación de sus opositores. La falsedad de las aspiraciones de la mujer es denunciada por el tono irónico que adopta la voz narrativa: "el recto camino del Juez", en una sociedad capitalista en la cual la justicia es del mejor postor, "el contacto con las buenas familias", que, como doña Isabel marginan a un vasto sector de la población por el

color de la piel, y la capacidad de los colegios católicos de entregar una educación sólida.

La función empática del DIL es, sin embargo, la que prevalece en los cuentos de Jorge Cardoso, especialmente en aquellas narraciones que tratan de la gente del campo, del mar, del carbón:

> Servando debía arribar con la lancha de los víveres para quince días y el dinerito del último carbón que se sacó a vender. ¿Cómo iba él ahora a perderse de pronto, a salir en el botecito con dos remos cortos y uno rajado? Pero sobre todo..., ¿qué tiene uno que ver con la gente que anda por la Ciénaga? ¡Que no tengan hijos, que no tengan fiebres y si tienen hijos y fiebres pues que tengan padres también! Además..., además, ¿cómo un carbonero puede abandonar un horno que se está quemando rumorosamente bajo su capa de ciscos y cenizas? Un horno es un trabajo de muchos días de cortar, tirar y parar [...] ("En la ciénaga", pp. 204-205)

El discurso interno del personaje presenta todas las características gramaticales y estilísticas propias del DIL: uso del imperfecto en reemplazo del presente del discurso directo, transposición de los pronombres, como en el discurso indirecto, etc., y la mantención del tono y la modulación del discurso original: inclusión de preguntas (con verbos temporalmente transpuestos), incorporación de lexemas y marcas que denotan duda (puntos suspensivos, repeticiones de palabras), frases exclamativas, entre otros. Aunque es evidente que la voz del personaje es predominante en este fragmento, también es posible identificar la participación del narrador, sobre todo a nivel de léxico: el adverbio "rumorosamente", empleado para calificar el modo como se quema la madera que se car-

boniza, es más bien propio del vocabulario del narrador que del personaje; este adverbio, junto con los diminutivos "botecito" y "dinerito", connotan la empatía y comprensión del narrador de la situación del carbonero.

En otras actualizaciones del DIL, la particpación del narrador se expresa a nivel de las combinaciones discursivas que éste realiza para dar cuenta del discurso de la figura:

> Hacía cuatro días que se había dado aquel mal tajo por cortar una yana y esto es lo que más le molestaba, por ambición, por qué sé yo; o porque la yana luce linda y se sabe que da el mejor carbón del monte. Por un palo de más para el horno cuando ya no hacía falta, cuando ya estaba pensando en ponerle al horno la cruz encima. ("En la ciénaga", p. 203)

Este fragmento es ejemplo fehaciente de la capacidad combinatoria del DIL con otros relatos de discursos. El "qué sé yo" es discurso directo (libre, al no contar con un verbo que lo introduzca), como lo demuestran no sólo el empleo del presente sino, sobre todo, el uso del pronombre personal "yo". Esta variación en el procedimiento de reproducción del discurso interno de la figura es muestra de la participación del narrador en la entrega del discurso del personaje. El paso de un tipo discursivo a otro es resultado de la interpretación que la voz narrativa hace del discurso de la figura; la transición de DIL a discurso directo intensifica la expresividad del discurso: en el "qué sé yo" culminan el enojo creciente del carbonero y su frustración por no saber cómo ayudar a la mujer y al niño enfermo sin descuidar el horno de carbón.

Con la misma facilidad con la que se realiza la transición de DIL a discurso directo y vice versa, se produce el paso desde el discurso del narrador al DIL, como lo demuestra el siguiente fragmento, en el cual hemos numerado cada oración para facilitar su referencia en la explicación:

> (1) pero luego largó un escupitajo al mar y se puso a mirar el cielo.
>
> (2) El viento soplaba manso desde el mar, pero el bote no avanzaba. (3) Ese no era viento para retenerlo. (4) Malo el que pudiera venir de aquella terca nube crecida ahora en el horizonte. (5) Necesitaba seguir el canalizo que conocía como sus propias manos. (6) El canalizo era un cauce natural que estaba en el fondo del mar marcando la ruta de los botes para salir un poco más afuera donde la profundidad permitiera navegar sin embarrancarse. (7) Salirse pues del canalizo era vararse; (8) meter la quilla en el fango y los costados del fondo y quedar como una mosca en un papel de moscas. (9) Pero el Gallego carbonero lo sabía. (10) El Gallego podía navegar con los ojos cerrados sin salirse del canalizo hasta dar con las aguas navegables. (11) Sólo el viento podía echar a perder las cosas, pero el viento estaba haciendo lo que suele hacer el viento al atardecer. ("En la ciénaga", p. 207)[111]

En el primer período, a cargo del narrador, se anuncia el DIL al dirigir éste la atención sobre el personaje ("se puso a mirar el cielo"). A partir de la segunda frase se inicia el DIL, que se prolonga hasta la quinta oración ("que se conocía como sus propias manos"). Lo que sigue, (6), es una explicación de lo que es y la importancia que tiene el canalizo, aclaración que procede del narrador, consciente de la existencia de un narratario que desconoce la realidad de la manigua. Esta porción del discurso carece de sentido como articulación discursiva de la figura, dado que el carbonero no tiene por qué explicarse a sí mismo lo que es y la relevancia que tiene el canal. Las

oraciones (7) y (8) son ambiguas; seguramente se trata de DIL, dado que expresan el motivo de la preocupación del carbonero por no salirse del canalizo. A mayor abundamiento, la octava frase termina con una expresión coloquial que se repite luego en otro DIL ("Había que aferrarse a los remos, pelear con la lluvia y el viento aunque fuera por no perder el canalizo, por no quedar pegado al fondo como en un papel de moscas", p. 208) y que nos lleva a concluir que la expresión que hemos marcado es propia del personaje y no del narrador. La frase siguiente, sin embargo, parece contradecir lo que indicamos al proponer que también el carbonero sabía aquello que las frases anteriores acaban de señalar, aludiendo así al hecho de que se trata de palabra de narrador. La frase (9) puede considerarse como una "frase puente" entre el DIL (ambiguo) y el discurso del narrador que se inicia en este período y termina en el que sigue (10). A partir de la oración (11) se recupera el DIL, el que se mantiene hasta el final del párrafo.

El hecho de que el DIL posea características comunes tanto con la *oratio recta* como con *la oratio obliqua*, permite que estas transiciones se realicen con mucha facilidad y que en algunos casos sean casi imperceptibles para el lector no iniciado. Se trata, por supuesto, de un movimiento en dos sentidos: con la misma facilidad se pasa de discurso indirecto a DIL que de DIL a discurso indirecto puro. Estos cambios, evidentemente, no son gratuitos; además de conferir relieve a los modos de presentación de la historia, de acercar o separar el tiempo

del enunciado respecto del tiempo de la enunciación, etc., estas transiciones son portadoras de numerosos matices referidos a la distancia entre el narrador y la historia: "as Professor Spitzer has put it, when we switch from one form to another it is as if we were adjusting a telescope to a closer or more distant vision"[112].

> Los otros le dijeron que echara atrás la cabeza y que no respirara, que a ellos, en una ocasión igual, les había sucedido lo mismo, y mira qué sanos estaban ahora. ("In memoriam", p. 421)

> Sólo él era capaz de comprender cuando el viento se detiene y cambia de pensamiento. "Eso nada más faltaba", pensó, pero también podía ser el terralito y se volvió a la costa esperando sentir el aire de frente. [...] Pensó que podía ser una salpicadura del remo, pero otra gota vino y otra [...] ("En la ciénaga", p. 208)

En el primer fragmento encontramos una sucesión de discursos indirectos puros regidos por un solo verbo introductor ("dijeron que echara...", "que no respirara...", "que a ellos en una ocasión igual...") seguidos de un DIL hacia el final del período ("y mira qué sanos estaban ahora"). Como vimos en el apartado anterior, en el discurso indirecto el acento recae sobre el contenido del discurso y la participación del narrador en el proceso de transcripción se orienta en este sentido. La transición de discurso indirecto a DIL implica, por lo tanto, variaciones en el tono y la modulación del discurso primario. En este caso esto es importante porque el DIL expresa la esperanza de mejoría que tiene el enfermo, al mismo tiempo que connota la ironía del narrador respecto de los consejos que recibe éste de sus amigos y la ligereza con que se considera

inicialmente su hemorragia nasal[113].

En la segunda cita se incorporan los cuatro tipos discursivos que hemos venido considerando: discurso de narrador ("Sólo él era capaz de comprender cuándo el viento se detiene y cambia de pensamiento", "pensó", "y se volvió a la costa esperando sentir el aire de frente", "pero otra gota vino y otra"), discurso directo ("Eso no más faltaba"), DIL ("pero también podía ser el terralito") y discurso indirecto puro ("pensó que podía ser una salpicadura del remo"). Todo el fragmento está centrado sobre el carbonero y su preocupación por el mal tiempo que se avecina. El empleo de distintos modos discursivos para dar cuenta de esta situación, tales como del discurso directo seguido de DIL para referir la esperanza del carbonero de que no se trata realmente del viento que precede a la lluvia y, finalmente, del uso del discurso indirecto puro, para expresar el deseo de que no se trate de las primeras gotas de lluvia que anuncian el temporal, subrayan, al contribuir las diferentes modalidades discursivas distintos ritmos y matices, cada uno de los momentos de angustia y preocupación del carbonero que se sabe a merced del tiempo y sabe que con temporal será imposible llegar pronto a Jagüey y salvar la vida del niño enfermo. El empleo de los cuatro tipos discursivos demuestra el interés del narrador (y la conciencia creativa de Jorge Cardoso) por entregar de la forma más completa y acabada posible el proceso interior del carbonero, demostrando así su compromiso con la situación de los hombres y mujeres

de la ciénaga.

Aunque no hemos ni con mucho agotado todos los matices y concreciones del DIL en estos cuentos (como con otros aspectos de la enunciación, el DIL merece una consideración más detallada), los aspectos que hemos señalado dan cuenta de los rasgos esenciales que caracterizan este discurso en los cuentos. También merece un análisis más profundo la forma cómo se imbrican (y las diferentes posibilidades de combinación) los distintos discursos, aspecto al cual nos hemos referido brevemente al tratar de la distancia narrativa connotada por los discursos. Lamentablemente un tratamiento que abarcara en su totalidad ambos aspectos debe ser materia de un estudio más amplio que excede los límites de nuestra investigación.

Nos queda por indicar que el DIL es un discurso de la figura que se utiliza con frecuencia en los cuentos; lo hallamos ampliamente representado en "El homicida", "En la ciénaga" (que es donde creemos logra su expresión más acabada y que gran parte del éxito del cuento reside justamente en el empleo que se hace del DIL), "Teresa", "La otra muerte del gato", "Isabelita", "Crecimiento", "El perro", "Dos álamos", "Un tiempo para dos", "Un queso para nadie", "In memoriam", "El regreso", "Por el río", "Estrabismo". También, aunque con menos frecuencia, lo encontramos en "Moñigüeso", "Donde empieza el agua", "Algunos cantos de gallo" y "Francisca y la muerte".

4. El discurso narrado

El relato de discursos que más se aproxima al relato de acontecimientos es el discurso narrado. Pertenece a la primera modalidad discursiva sólo en cuanto se refiere a un discurso pronunciado por las figuras, pero, como su nombre lo indica, el narrador lo trata como si dicho discurso fuese un acontecimiento, descartando en su elaboración todos los rasgos propios de la enunciación original y concentrándose solamente en su contenido semántico. En comparación con los otros discursos tratados, éste es el más reductor, el menos mimético y el que se encuentra más lejos de la enunciación primaria.

Dentro de la narrativa corta el discurso narrado adquiere importancia porque permite reducir el tiempo de la enunciación, al mismo tiempo que asegura la representación de discursos que, si bien no necesitan de su presentación literal, sí requieren su mención para mantener la continuidad y organicidad del desarrollo de la historia. En la narrativa de Jorge Cardoso se los emplea con frecuencia y contribuyen decisivamente a la economía del relato y a la agilización de la historia:

> Esta calle Veinte tiene una bajada [...] y esto no puede ser más excitante para zafarse a correr. Me lo dice y lo suelto. ("La serpiente y su cola", pp. 403-404)

Y más adelante:

> Y nada, en fin, que llegamos a la orilla y fue cuando le dije lo de la serpiente. (p. 405)

El empleo de una modalidad discursiva distinta (directa o indirecta) en el caso del primer fragmento, sería incurrir en redundancia. Dado que el propio narrador expresa las ansias de largarse a correr que una calle en declive despierta en un niño, huelga la transcripción literal de las palabras del menor, pero no así la mención de dicho discurso. En el segundo fragmento, el discurso narrado remite al discurso indirecto que ha aparecido al comienzo del relato ("Por ejemplo: así, de pronto, él y yo estamos mirando la desembocadura del Almendares desde el castillo de La Chorrera y yo voy _y le digo que qué bueno que el río fuera una serpiente de ese tamaño_ [...]", p. 401). La importancia de este discurso narrado es doble: por una parte permite obviar la repetición del discurso ya anteriormente transcrito, contribuyendo así a la economía del cuento, y, por otra, sirve de índice de la estructura _in medias res_ de la narración. En este último sentido, el discurso narrado funciona como gozne dentro de la estructura del relato.

La importancia que el discurso narrado tiene para la economía del relato se ve con claridad en el siguiente fragmento de "Nino":

> --Lo menos cadena perpetua.
> --O lo fusilan.
> --O le aplican la ley de fuga.
> --¡Digo, y arrancársela a la autoridad! --exclamó otro.
> Todo eso dijeron y _luego conversaron de las mujeres, del Alcalde y del Capitán_. (p. 69)

Se emplea primero discurso directo para referir las sentencias que los presentes en el velorio estiman caerán sobre el campesino; el empleo de éste y no de otro discurso es congruente con la forma como se desarrolla la historia. En primer lugar, dado que el narrador (homodiegético) no participa de los juicios de los demás (cuestión que expresa físicamente al sentarse aparte de los contertulios), procede que emplee este tipo de discurso que no revela su participación en el proceso de reproducción. Se trata, por otra parte, del primer discurso directo del cuento; el cambio de modo de presentación --de palabra de narrador a palabra de personaje-- realza las opiniones de la gente que, como se sabrá luego, son producto de una percepción subjetiva de lo sucedido, que no es congruente con los hechos. El discurso narrado que sigue "luego conversaron de las mujeres, del Alcalde y del Capitán", connota la frivolidad de los presentes (y el desprecio que le merecen al narrador) quienes, indiferenciadamente hablan de las penas de muerte o encarcelación que recibirá Nino, como de las mujeres o los representantes administrativo y militar. La mención del Capitán y el Alcalde cumple, por otra parte, la función de introducirlos en el relato y anticipar su posterior participación discursiva. La ironía del narrador respecto de los asistentes al velorio, se repite más adelante en otro discurso narrado:

> El Capitán mismo, por su parte, explotó [...]:
> --¡Y déle usted garantías a esa gente para que luego

le hagan eso! ¡Si debía colgarlo!
El Alcalde asintió con todo el cuerpo.
--Y ahora mismo --dijo.
En tanto, ya la mujer del Alcalde y la mujer del Capitán hablaban de modas. (p. 70)

Como se puede observar, el discurso narrado, por definición, es el que permite más fácilmente la intervención del narrador en la referencia del discurso del personaje. En el caso del cuento, éste usualmente no dará origen a una elaboración crítica exhaustiva por parte del narrador, pero en la novela, como señala Genette, "le récit du débat intérieur [...], conduit par le narrateur en son propre nom, peut se développer très longuement sous la forme traditionellement designée sous le terme d'analyse, et que l'on peut considérer comme [...] discours intérieur narrativisé"[114]. La distancia del narrador respecto del discurso externo o interno de la figura dependerá, por tanto, del empleo que haga del discurso narrado y de la forma cómo se relaciona éste con los demás tipos discursivos.

CAPITULO TERCERO

LA FOCALIZACION

La relación que en todo relato se establece entre el narrador, el lector y el mundo narrado, y los modos de elaboración del mundo ficticio, son problemas que sistemáticamente han preocupado a la crítica desde Henry James hasta el presente[115]. En su tratamiento ha surgido una conceptualización técnica, de la que sobresalen términos como punto de vista: Lubbock, Friedman, Booth; foco de la narración: Brooks y Warren; perspectiva: Kayser; visión: Pouillon y Todorov; focalización: Genette y Bal, por citar los intentos más significativos sobre este aspecto del relato.

En The Craft of Fiction[116], cuyo antecedente inmediato son los Prefacios de Henry James[117], Percy Lubbock define el punto de vista como "the question of the relation in which the narrator stands to the story". En 1955 aparece el ya clásico trabajo de Norman Friedman, "Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept"[118], cuyo doble objetivo es, primero, entregar una síntesis de los estudios sobre el punto de vista en el relato realizados hasta ese momento en el ámbito anglosajón, y, a partir de los diversos grados de subjetividad/objetividad que manifiesta el narrador, proponer una tipología de las diversas perspectivas que la voz narrativa puede adoptar en un relato: omnisciencia editorial; omnisciencia neutra; el "yo como testigo"; el "yo como protagonista"; omnisciencia multise-

lectiva; omnisciencia selectiva; modo dramático; la cámara.

Los estudios de Lubbock y Friedman privilegian la relación narrador/historia. El problema que preocupa a Wayne Booth[119] revela un enfoque diferente, ya que no persigue la elaboración de una tipología del punto de vista, sino que intenta identificar y analizar los diversos modos o voces narrativos que le permiten al autor entrar en contacto con el lector y entregarle una determinada visión del mundo. En términos generales, propone la existencia de un autor implícito que, al formar parte del mundo narrado, no debe ser confundido con el autor real, y la del narrador, representado o no, cuya palabra puede ser "digna" o "indigna" de confianza (<u>reliable</u> o <u>unreliable narrator</u>).

Los estudios de Frank Stanzel y Bertil Romberg (<u>Die typische Erzählsituationen in Roman</u>[120] y <u>Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel</u>[121]), respectivamente, son los más relevantes dentro de la crítica alemana. Stanzel establece una tipología de la novela a partir de las distintas perspectivas adoptadas por el narrador, que dan origen a tres situaciones narrativas típicas: autorial, en primera persona y situación narrativa personal. Romberg retoma esta clasificación de Stanzel y le añade un cuarto término, proponiendo los siguientes cuatro tipos básicos: relato con autor omnisciente, relato con punto de vista, relato objetivo y relato en primera persona.

La crítica desarrollada en Francia, a diferencia de la anglosajona y alemana, no se ha ocupado en forma sistemática del problema del punto de vista; no obstante, los trabajos de Jean Pouillon, Tzvetan Todorov y Gérard Genette han replanteado este aspecto con un enfoque distinto. Para Pouillon, en Temps et roman[122], las visiones del relato no representan fundamentalmente una cuestión de técnica, sino que se hallan en estrecha relación con la psicología de los personajes. A partir del grado de conocimiento que el narrador tiene del mundo y las figuras, Pouillon elabora tres tipos básicos de visiones: la visión por detrás, que se produce cuando el narrador supera el grado de conocimiento que poseen los personajes; la visión con, que tiene lugar cuando el narrador y los personajes comparten el mismo grado de conocimiento; la visión desde fuera, según la cual el grado de conocimiento del narrador es inferior al de los personajes.

Todorov desarrolla su teoría de los aspectos o visiones en Littérature et signification y en su "Poétique"[123], teoría que presenta una renovación en la consideración del punto de vista, por cuanto se aparta de la concepción psicologista de Pouillon y de la teoría anglosajona. Al definir la visión como "la manera en que los acontecimientos relatados son percibidos por el narrador"[124], Todorov separa las visiones o aspectos de los registros del habla. De esta manera, se distinguen dos cuestiones que Lubbock, Friedman y Booth concebían como un solo aspecto, bajo el término de punto de vista. Si bien Todo-

rov utiliza el concepto de visión establecido por Pouillon, lo fundamenta de manera distinta y lo despoja de su carga psicologizante; distingue entre relatos con narrador representado y relatos con narrador no-representado: en los primeros, predomina la visión con, aunque también se puede dar en los segundos, en los cuales prevalecen las visiones por detrás y desde fuera, por cuanto el narrador no participa del mundo narrado y se limita a presentar el modo como lo percibe.

Gérard Genette concibe el problema como un elemento constitutivo del modo narrativo, relacionado a las distintas formas, distancia y perspectiva desde las cuales se presenta el mundo narrado. Al establecer el concepto de focalización, Genette distingue más precisamente que Todorov la instancia que orienta la perspectiva (el focalizador) de la instancia que refiere dicha percepción (el narrador), diferencia que, como señalamos, no había sido reconocida por la crítica anterior a Todorov. Genette establece tres tipos de focalización, término que prefiere al de visión y que toma de la nomenclatura acuñada por Brooks y Warren[125]. La focalización cero (que corresponde en la nomenclatura anterior a la narración omnisciente o a la visión por detrás) se produce cuando el narrador transmite más información que la que poseen los personajes. Esta focalización también recibe el nombre de "ausencia de focalización", debido a que no existe un personaje que ejerza la función focalizadora. La focalización interna (la única focalización real en el esquema de Genette, ya que sólo puede ser actuali-

zada por una figura), corresponde a la visión con. Cuando se produce esta focalización, el narrador se limita a referir la información percibida por el personaje focalizador; puede adoptar tres modalidades distintas según el número de personajes que intervengan en el proceso focalizador: focalización interna fija, que se produce cuando el proceso de focalización lo realiza un solo personaje; variable, cuando son varios los personajes que intervienen en el proceso focalizador de un relato, y múltiple, cuando un mismo hecho es percibido desde distintos ángulos o varios focalizadores. Finalmente, la focalización externa (que corresponde a la visión desde fuera), se da cuando en el relato se describe lo objetivamente observable, sin penetrar en la conciencia de los personajes.

Si bien es cierto que la clasificación propuesta por Genette permite describir y analizar con bastante precisión las diversas focalizaciones que presenta un relato, no es menos cierto que ésta resulta insuficiente, y que el verdadero aporte de la teoría de Genette radica en haber distinguido, en el nivel de la enunciación, el Modo de la Voz, lo que permite diferenciar con mayor rigor dos aspectos que se tendía a confundir[126].

Como esperamos mostrar en nuestro análisis de las focalizaciones en los cuentos de Jorge Cardoso, hay en el relato muchos rasgos ante los cuales la distinción de Genette resulta insuficiente, hecho que nos ha llevado a intentar modificar y ampliar su esquema, haciéndonos cargo de las correcciones pro-

puestas por Mieke Bal.

Una de las contribuciones más importantes de Bal es la afirmación de que todo relato cuenta con una instancia focalizadora; Bal se aparta así de la concepción de Genette, para quien un texto está focalizado sólo si este proceso se realiza a partir del personaje:

> c'est dans la nature du récit que le contenu de l'information ne peut pas être perçu directement par le lecteur. Ce n'est pas le narrateur non plus: celui-là n'a droit qu'à la parole. Il doit être le focalisateur, anonyme, neutre, qui voit "à la place du" lecteur. Comme il est invisible, il ne peut être que le focalisateur du premier niveau de focalisation.[127]

Al no concebir la focalización como sinónimo de "restricción de campo", amplía el concepto de focalización, permitiendo identificar también un proceso focalizador en aquellos relatos que, según Genette, presentan "ausencia de focalización".

Otro alcance importante del estudio de Bal concierne a la base teórica sobre la cual Genette sustenta su distinción entre las focalizaciones cero e interna, de una parte, y la focalización externa, de otra. Como señala Bal el elemento que diferencia las dos primeras concierne a la amplitud de "foco" propio de cada una: máximo en la focalización cero, limitado en la focalización interna. En tales focalizaciones el focalizador percibe, es sujeto de la focalización. En la focalización externa, en cambio, el personaje no ve, sino que es visto, es objeto de la focalización. No se trata, por ende, de una mayor reducción del foco, sino de funciones diferentes, lo que manifiesta que Genette no utiliza un crite-

rio común al distinguir los tres tipos básicos de focalización.

En nuestro análisis utilizaremos la clasificación propuesta por Genette, con las modificaciones introducidas por Bal. Distinguiremos modalidades de focalización de acuerdo a Genette, y niveles de focalización siguiendo a Bal[128]. En nuestro esquema teórico, el término focalización se referirá siempre a la instancia que ve, y que no está siempre representada, como suele suceder en los relatos de narrador heterodiegético. La focalización se podrá realizar en cualquiera de las modalidades señaladas por Genette: cero[129], interna o externa. Esto significa que un focalizador personaje, que en el esquema genettiano ejercía preferentemente la focalización interna, en nuestra conceptualización podrá realizar tanto esta modalidad como la externa. Cuando el personaje centre su atención sobre la propia interioridad, o manifieste su subjetividad al fijar el foco en un objeto externo a él, hablaremos de focalización interna. Por el contrario, si el personaje focalizador percibe objetivamente algún elemento del mundo ficticio, estará ejerciendo una focalización externa. Esta modificación del esquema de Genette resulta particularmente importante al describir algunas de las instancias focalizadoras de la cuentística de Cardoso, según intentaremos mostrar.

En términos generales (y como se verá luego en el análisis) se puede sostener que en un relato referido por un narrador no-representado pueden existir dos niveles y varias modali-

dades de focalización, aun cuando predominen tanto las focalizaciones provenientes de un nivel determinado, como de una modalidad focalizadora:

> La formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une oeuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref.[130]

En los relatos referidos por un narrador personal --homo- o autodiegético--, las focalizaciones varían generalmente de modalidad, pero se mantiene casi siempre constante el nivel de focalización. Al primer nivel de focalización pertenecerán aquellas focalizaciones que procedan de un focalizador no-representado, ubicado en un nivel externo a la diégesis y que coincide usualmente con el nivel desde el cual se produce la enunciación; sin embargo, como señala Bal, esto no implica ausencia de focalización sino coincidencia sobre el objeto presentado de la focalización y la narración:

> Tant que les deux instances se trouvent sur le même niveau par rapport à leurs objets, on conçoit la possibilité de les indiquer par un terme qui rend compte de leur solidarité tout en respectant leur autonomie. Le terme "focalisateur-narrateur", formule où ils sont ensemble et séparés en même temps, remplit ces conditions.[131]

Las modalidades que actualizan este primer nivel focalizador, son las focalizaciones cero y externa, realizadas por un sujeto focalizador que no participa de la diégesis. Las focalizaciones interna y externa, cuyo sujeto es figura de la diégesis, pertenecen al segundo nivel de focalización.

La clasificación que aquí proponemos nos permite dar cuenta de una variada gama de focalizaciones que quedarían sin des-

cripción si se adopta únicamente la tipología propuesta por Genette. Por otra parte, permite determinar, en el segundo nivel de focalización, no sólo las modalidades "puras" --focalizaciones externa e interna--, sino gradaciones que dan cuenta con mayor precisión de las instancias focalizadoras de este nivel, y que Genette reducía a la focalización interna sin distinguir en ella distintos grados.

Con el fin de ordenar el tratamiento de las focalizaciones, dividimos nuestro análisis en dos secciones. En la primera nos ocuparemos de las focalizaciones en los relatos referidos por un narrador heterodiegético, donde son frecuentes las focalizaciones del primer nivel; en la segunda, describiremos las modalidades de focalización según se presentan en los cuentos con narrador homodiegético.

Aunque no nos detendremos en el análisis detallado de las tres modalidades básicas de focalización, nos parece importante citar un ejemplo representativo de cada una, en la medida en que los tipos de focalización que analizaremos son combinaciones o variaciones de estos tipos básicos, manifiestos desde los distintos niveles de focalización:

> Con los años había crecido también el hijo del policía. Pero el resto de los muchachos prefería no meterse en juegos con aquel muchacho que aprendía las cosas difícilmente y que despertaba en todos un agudo deseo de burla. ("Moñigüeso", p. 55)

Este fragmento, especialmente a partir de la segunda frase, presenta una focalización cero, efectuada por un focalizador no-personal, quien, como el narrador no-representado, es ex-

terno a la diégesis; ambos proceden del primer nivel, o nivel extradiegético.

Las focalizaciones internas son igualmente frecuentes en los relatos de narrador heterodiegético, y corresponden siempre a un personaje de la diégesis:

> En principio Eduviges no pensó en la mujer de Trinidad, sino en ella, en Memé, parada sola frente a su puerta, sin la ayuda de nadie, sin el sillón detrás ni delante, ni al lado, sola sin el sillón, sola en vida caminando. ("Memé", p. 197)

A diferencia del ejemplo anterior, en éste es posible distinguir con claridad, especialmente a partir de "Memé parada sola", el nivel narrativo --a cargo del narrador extradiegético-- del segundo nivel de focalización, por cuanto el sujeto de la focalización (Eduviges) es figura de la diégesis.

El caso de la focalización externa es, respecto de los niveles, más complejo que los anteriores. Como señalábamos más arriba, este tipo de percepción puede ser ejercido por un focalizador del primer nivel, ausente de la historia, o por uno del segundo nivel de focalización. En los casos de "focalización doble"[132], como veremos luego, pueden darse casi simultáneamente dos focalizaciones externas, pero pertenecientes a niveles distintos:

> Entre las seis y las siete de la tarde un hombre pequeño que traía un pie descalzo y otro no, llegó hasta el lindero de los árboles. Se detuvo bruscamente y giró sobre sí mismo mirando a todas partes. Tenía dos ojos grandes y asustados, los brazos cortos y el vientre hundido. ("El homicida", p. 41)

En "El homicida" predomina la focalización interna fija, lo que implica, por una parte, concentración del interés en el

personaje que focaliza y, por otra, una considerable reducción del foco respecto de la focalización cero. La focalización, por lo tanto, presenta estrecha correspondencia con la cantidad de información que entrega el narrador, lo que da origen a alteraciones (paralepsis o paralipsis) cuando se transgreden los límites establecidos por la focalización. El control de la información es importante en "El homicida" y, cuando se hace necesario reducir aún más la cantidad de información, la focalización interna es reemplazada por la focalización externa, procedente del primer nivel de focalización; de este modo se manifiesta el control en la dosificación de la información que efectúa el narrador:

> Llevaba allí no sé qué tiempo discutiendo con otro. Parecía que nunca iban a acabar [...] ("El homicida", p. 41)

Aunque en ambos fragmentos se actualiza una focalización externa, las porciones que hemos subrayado son las que revelan más claramente dicha percepción y señalan la voluntad de utilizar una focalización de máxima restricción y centrar el interés de la narración en la pseudo-referencialidad que proyecta el discurso.

Los cambios de modalidad y nivel focalizadores son frecuentes en la cuentística de Jorge Cardoso y devienen decisivos en la producción de determinados efectos que inciden en la economía y proyección semántica de los cuentos. En "Isabelita", por ejemplo, se actualizan tanto la focalización del primer nivel (en sus modalidades cero y externa), cuyo objeto focalizado

son Isabelita y el Gallego, como la focalización del segundo nivel (en su modalidad interna fija), a cargo de la muchacha. El focalizador-narrador entrega antecedentes de la vida de Isabelita (una adolescente de catorce años) que connotan por una parte, su pureza e inocencia y, por otra, la desesperanza de una vida marcada por la pobreza:

> El mundo de Isabelita casi cabía en un puño. Era pequeño y secreto como una semilla. Pero a veces también se extendía desde la zanja donde se levantaba el rancho de los suyos hasta algunos domingos donde empezaba el mar. ("Isabelita", p. 248)

La focalización interna de la niña no sólo pone de relieve su indefensión al presentar su percepción soñadora del mundo, sino también la insalvable y dramática distancia que existe entre sus ensoñaciones y la realidad que debe enfrentar. El empleo de distintos niveles y modalidades de focalización, contribuye a la presentación contrastiva de la situación de Isabelita, y al mismo tiempo da cuenta de la posibilidad del Gallego de obtener una esposa joven e inocente.

> ¿Cómo sería la ropa? Un vestido nuevo tal vez, quizás, quién sabe, del color de la mujer del almanaque. [...] Estaba recogiendo flores en un prado. No se veía una raicita de mangle en el suelo. Todo era flores por todas partes. La mujer tenía en la mano un gran sombrero de paja [...] y también había florecitas bordadas en el vestido. Seguramente su vestido iba a ser así, tal vez, azul... (pp. 249-250)

La focalización del primer nivel, centrada en el Gallego, muestra una realidad en profundo contraste con la de Isabelita. A su inocencia se opone la malicia del carbonero; a su pureza, la lascivia y concupiscencia del hombre; a su juventud, la vejez del otro; a sus ilusiones, la realidad de la pobreza y la

desesperanza.

> Se habían detenido y él se llevó las manos a la cintura. La miró otra vez de arriba abajo y al fin, volviéndose, añadió:
> --No te olvides que tienes cuerpo de mujer. (p.251)

La interacción de niveles no se realiza siempre en términos de sucesión sino que puede proceder por simultaneidad. A este proceso focalizador, que tiene varias modalidades de concreción, lo denominaremos <u>focalización doble</u>.

> Entonces el viejo recorrió la cintura con los ojos y acabó mirándole las manos. ("Camino de las lomas", p. 79)

El sujeto focalizador extradiegético, empleando una focalización externa, está más claramente representado en la oración anterior a la cita: "Pero el hombre se quedó quieto sin reírle la gracia." Tanto el nivel como la modalidad de focalización se mantienen en el fragmento citado, incluyéndose además la focalización del personaje, procedente del segundo nivel. En otros términos: el viejo es objeto focalizado del primer nivel y sujeto focalizador del segundo; sus objetos focalizados son la cintura y las manos del forastero.

Proponemos el siguiente esquema para esta primera modalidad de focalización doble, una de las más frecuentes en los relatos que nos ocupan:

Focalizador del primer nivel

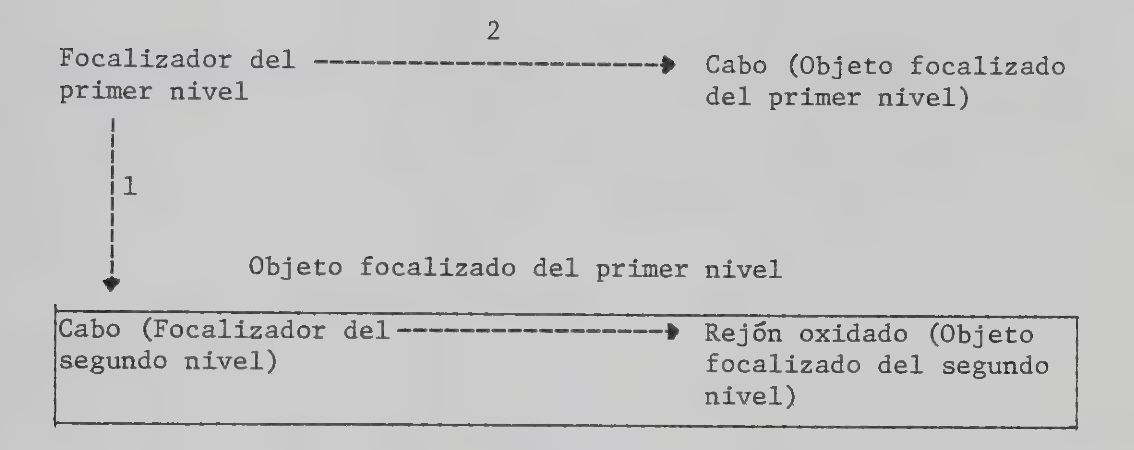
Objeto focalizado del primer nivel

Vicente Matías (Focalizador del segundo nivel)	------------------>	Forastero (Objeto focalizado del segundo nivel)

Otro tipo de focalización doble, variación del anterior, lo hallamos en el siguiente fragmento:

> Los ojos del Cabo miraron por un momento el rejón oxidado y tirando de las riendas fue a desmontarse frente a Lucas. ("Hierro viejo", p. 107)

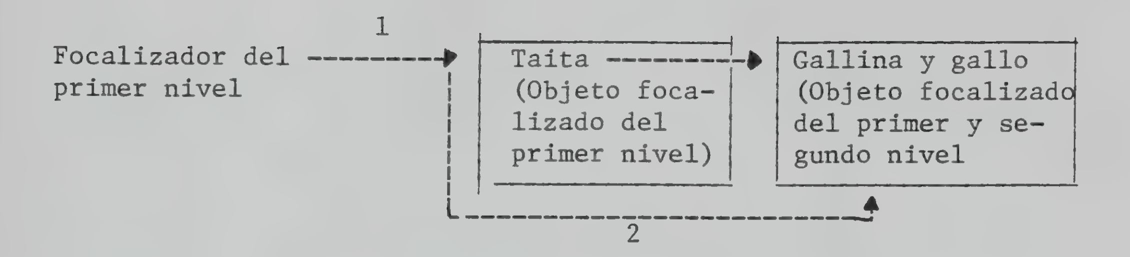
Esta focalización difiere de la anterior en la medida en que después de producirse un movimiento focalizador idéntico al precedente, se vuelve a una única modalidad focalizadora, la focalización del primer nivel. La primera parte del texto transcrito, "Los ojos del Cabo ... oxidado", presenta focalizaciones simultáneas a cargo de focalizadores pertenecientes a niveles distintos: la focalización externa del primer nivel pertenece al focalizador no representado, y la del segundo nivel, es ejercida por un focalizador personaje, objeto focalizado del primer nivel. A partir de "y tirando ... Lucas", se recupera la focalización única, a cargo del focalizador del primer nivel. El esquema de este tipo de focalización doble sería el siguiente:



En "Taita, diga usted cómo", encontramos un tipo de focalización doble que se aparta del tipo que acabamos de describir, dado que esta focalización constituye al mismo tiempo una focalización conjunta. En otros términos, el focalizador del segundo nivel, que es objeto focalizado de la focalización del primer nivel, comparte el objeto focalizado con el proceso focalizador del primer nivel. Evidentemente para este último, esto supone un cambio de dirección de su focalización, así como una variación del objeto focalizado:

> y ya el sol se estaba desvaneciendo cuando sacó la vista de su pedazo de trillo, y miró, allá como a tres cordeles, correr la gallina y detrás el gallo con la cabeza tendida hacia adelante y las plumas del cuello erizadas. (p. 48)

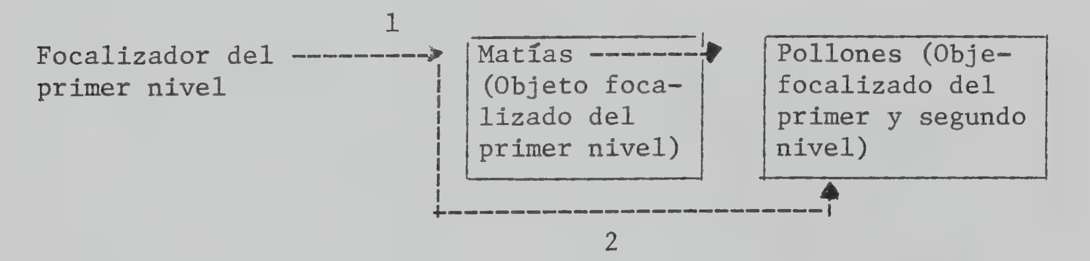
La expresión "como a tres cordeles", es la clave para la detección de esta focalización conjunta. El focalizador del primer nivel se sitúa en el mismo lugar ocupado por el focalizador-personaje. Proponemos el siguiente esquema para este tipo de focalización doble:



"Camino de las lomas" contiene una focalización conjunta distinta de la que acabamos de describir:

> El viejo levantó la cabeza y se puso a mirar un cedro allá lejos queriendo distinguir al pie del tronco dos pollones que se enfrentaban midiéndose con los picos. (pp. 81-82)

El focalizador del primer nivel tiene dos objetos de focalización: el viejo Matías, en primer término, y el árbol con los pollones, en segundo, objeto este último que comparte con la focalización externa del personaje. El alcance de la focalización del viejo Matías parece, sin embargo, ser menor que el del focalizador no-representado, quien distingue perfectamente el objeto sobre el cual ambos focalizadores se concentran:



Parece evidente que con focalizaciones dobles se consigue al menos dos objetivos. Por una parte, la estructura del relato, a nivel de enunciación, se acrecienta en complejidad e interés al integrar dos centros de focalización en un mismo proceso focalizador y al lograr un movimiento interno producido por el

desplazamiento del nivel focalizador. Por otra parte, la focalización doble, que incluye una focalización segunda procedente del mismo nivel diegético, concentra el interés sobre el personaje que la realiza, destacándolo así del resto de las figuras de la diégesis.

Todos los ejemplos que hemos citado contienen lo que Bal denomina un "connotador de cambio de nivel", que introduce el nuevo nivel de focalización: "y miró", "se puso a mirar", "sacó la vista", etc. La presencia de dicho connotador permite detectar fácilmente cuándo se produce el desplazamiento de nivel, lo que se dificulta si la variación no está indicada, como suele suceder cuando se emplea el DIL, que, como hemos visto, se caracteriza por su independencia respecto de un verbo introductor. En estos casos usualmente se produce ambigüedad de focalización, principalmente cuando se trata de variaciones entre las modalidades interna y cero:

> Bien; pero el viejo le había enseñado todo lo que sabía y eso para estarlo agradeciendo siempre. Podía acordarse sólo del primer día para tener memoria del viejo. Fue cuando se quedó huérfano y en arrimándose por el rancho de Crespo sintió el olor y vio el pescado que freía. ("La otra muerte del gato", p. 239)

La ausencia de connotadores de cambio de nivel dificulta en un primer momento la diferenciación de las focalizaciones interna y cero contenidas en el fragmento. La distinción discursiva --entre el discurso indirecto libre en las dos primeras oraciones y el discurso del narrador en el último período-- aclara el problema. El DIL, obviamente, es producto, a nivel

discursivo, de una focalización interna, aún cuando en términos teóricos (y especialmente cuando el DIL cumple función irónica) se podría hallar una focalización doble con distintos sujetos y objetos focalizados. Con esta ambigüedad de focalización, lograda mediante la utilización del DIL, que al integrar el discurso del personaje en el del narrador, dificulta muchas veces su distinción, se consigue reducir la distancia entre el focalizador del primer nivel y el mundo narrado, denotándose asimismo la cercanía que en casi todos los cuentos heterodiegéticos de nuestro corpus, existe entre la voz narrativa y el mundo narrado.

Aunque los cuentos cuyas focalizaciones analizaremos a continuación están relatados por un narrador personal --homo- o autodiegético--, esto no implica que la instancia que ve y la instancia que narra necesariamente coincidan, así como tampoco supone la utilización, en forma sistemática, de una misma modalidad focalizadora. Los cuentos de Jorge Cardoso demuestran que, si bien en muchos casos el sujeto de la narración también suele ser sujeto de la focalización, en otros, especialmente en los relatos ulteriores (en los cuales es ostensible la distinción entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia), es posible distinguir entre la focalización del "yo" que participa de la historia (sujeto del enunciado) y la voz del "yo" que la refiere (sujeto de la enunciación). Como señala Nomi Tamir, "Even in the case of a narrator who tells

his own story, we cannot predict that 'the one who speaks' is also 'the one who sees' since the perspective can be either that of the 'narrating I' or that of the 'experiencing I' (or a mixture of both)".[133]

Por el contrario, los relatos simultáneos (aquellos en que la diferencia temporal entre el tiempo del discurso y el de la historia es mínima), tienden a la identificación de focalización y narración. Ejemplos del primer caso lo constituyen, entre otros, "Mi hermana Visia", "Estela", "El pavo", "La serpiente y su cola"; del segundo, "Después de los días", "Los metales" e "Iba caminando".

En "Mi hermana Visia" se refiere la historia de una niña que, debido a su corta edad, no comprende por qué sus padres reaccionan negativamente ante el camino seguido por su hermana mayor (la prostitución). Hacia el final del cuento, cuando prácticamente se anula la diferencia temporal entre la enunciación y el enunciado, y coinciden el sujeto de la focalización y el de la enunciación, se revela la dolorosa aprehensión de la realidad. Comparemos los siguientes textos:

> Una vez vino una carta de ella con muy pocas palabras y luego cayó del sobre su retrato. Se veía hermosa, y con los labios gruesos y encendidos. Antes no sé cómo fue Visia, pero me pareció ahora lo mejor de nosotros. Mi madre dijo que nunca tuvo esas ojeras ni esa manera de mirar [...] Mi padre dijo que no quería mirarla. [...] No comprendo por qué pasaban estas cosas con Visia. (p. 75)

Y hacia el final del cuento:

> Este año ya vienen rompiendo las campanillas de Pascuas. Mi madre está arrugada y doblada hacia el suelo. [...] Tenemos sobre la puerta un gran retrato de Visia cuando pe-

queña y debajo siempre un búcaro siempre lleno de flores blancas. ¡Ahora yo no quisiera parecerme a nadie! (pp. 77-78)

Este cuento ofrece, como se puede advertir, una gradación entre la manifiesta separación del focalizador y el narrador y la conjunción de ambas instancias.

En "Estela" esta gradación no se produce, lo que en otros términos significa que existe una marcada diferencia entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado, distancia que se mantiene a lo largo del relato. El cuento se abre con algunas consideraciones del narrador, un adulto:

> Yo la tengo olvidada, pero cuando otra niña de aquí del barrio espiga y se vuelve una mujer uno vuelve a pensar en Estela y en aquellas tardes claras cuando se sentaba en el portal [...] (p. 158)

Como se infiere del texto, existe coincidencia entre el sujeto de la focalización y el de la narración, identidad que se quiebra cuando el narrador refiere la historia de Estela propiamente tal. El contraste entre el narrador y el focalizador-personaje, que ejerce la focalización desde la propia experiencia, queda subrayado por las intervenciones procedentes del presente de la enunciación:

> Pasaba ahora todas las mañanas y las tardes por frente de casa con su cara lavada y sus ojos hasta el suelo para saludar. Yo la veía subir fatigosamente la loma, <u>esta loma de aquí que parece mandar los pobres al cielo por su altura y luego los agarra allá con su casa para el despalillo de tabaco y la radio sonando sus novelas</u>. (p. 159)

El texto subrayado es marcadamente distinto del que lo precede; obviamente, es resultado de la madurez y consideración de los hechos desde una distancia temporal; le pertenece al focaliza-

dor, quien, en su focalización, no manifiesta la madurez que se desprende del texto que marcamos.

"El pavo" es un cuento en el que, si bien se presenta claramente la distancia temporal que separa el momento de la historia del de su enunciación, ofrece algunas características relevantes en lo que a la focalización se refiere. El narrador --extrahomodiegético-- recuerda un incidente de su niñez. Encontramos en este cuento, entonces, dos niveles de focalización: el del focalizador del primer nivel, ubicado fuera de la diégesis y que contempla la experiencia de su niñez, y el del personaje niño, focalizador del segundo nivel, participante de la diégesis. La focalización del niño está, a su vez, focalizada por el focalizador del primer nivel, produciéndose así una focalización doble, semejante a la que encontrábamos en algunos cuentos con narrador heterodiegético. La primera variante focalizadora, y la distancia que separa a su sujeto de la historia, están claramente expresadas mediante la constante utilización del pronombre indefinido "uno" que, como hemos visto, si bien remite la experiencia al narrador, al mismo tiempo la separa de él y la transforma en un objeto observado.

La diferencia entre ambos focalizadores no es, sin embargo, siempre evidente; en muchos momentos resulta difícil trazar la línea que separa el término de una focalización y el inicio de la siguiente. Comparemos los siguientes textos:

> Uno no sabía que un odio así podía tener su razón más atrás de las razones que expresan los labios de una madre [...] Para saberlo había que pegar un salto

> de veinte o treinta años y eso es imposible sin cumplir el tiempo, paso a paso, cuando sólo se tienen nueve. (pp. 340-341)
>
> Estaba pavoneándose orgulloso en medio del patio, y esa tarde uno traía una rama en la mano, porque también el caballo había hecho una jornada muy larga y no conservaba el paso que debía. (p. 343)
>
> Porque se volvía un zafiro, un enorme zafiro tornasol, o una flor gigantesca que no podía darse en la tierra del jardín y que se abría delante de uno, e iba trazando dos surcos en el polvo con las puntas de sus alas estremecidas. (pp. 341-342)

La primera cita y la frase subrayada de la segunda, corresponden a distintos focalizadores perfectamente diferenciados. La primera le pertenece al narrador-focalizador, quien, desde el presente de la enunciación, observa su pasado y recuerda sus reacciones. La segunda (subrayada por nosotros), es producto de la visión del personaje, del yo de la experiencia. La tercera cita, como la casi totalidad del cuento, denota una aleación de ambas focalizaciones. La visión, en el tiempo de la historia, es del personaje; es el niño quien observa el pájaro. El texto, sin embargo, revela también la participación del focalizador del primer nivel,quien también observa la experiencia pasada y es capaz (como focalizador-narrador) de describir acertadamente, desde el presente de la enunciación, la visión del pavo erizado. Resulta imposible, sin embargo, separar una focalización de otra, y esto --entrando en el plano de la interpretación-- porque en el cuento se busca expresar esta autocontemplación objetivada. La últimas líneas del cuento lo indican explícitamente:

> Luego pasa el tiempo y uno se da cuenta que una vez de muchacho no estuvo sólo llorando por gusto. (p. 343)

En lo que a la modalidad focalizadora se refiere, no encontramos en los relatos homodiegéticos la misma variedad de focalizaciones que presentan los cuentos de narrador heterodiegético. En los relatos con narrador homodiegético hallaremos preferentemente los tipos de focalización interna y externa, sin que esta variación (como veremos, "El pavo" no es la única excepción) implique desplazamiento del nivel de focalización.

"El caballo de coral", "La melipona", "Me gusta el mar", "Abrir y cerrar los ojos", entre otros, son ejemplos de relatos homodiegéticos en los cuales existe más de una modalidad de focalización. Consideremos los siguientes fragmentos del primero de estos cuentos, uno de los más conocidos de Jorge Cardoso:

> Aquella noche yo pensé por dónde acomodaba el hombre en mi pensamiento. Mirar, cara al agua, cuando hay sol y se trabaja, ¿acaso no es bajar el rostro para no ser reconocido de otro barco? ¿Y qué puede buscar un hombre que deja la tierra segura, y los dineros seguros? ("El caballo de coral", p. 183)
>
> Cuando pasé por frente de la popa miré; estaba casi boca abajo. No miró nuestro bote ni pareció siquiera oír el golpe de los remos y sólo tuvo una expresión de contrariedad cuando una onda del remo vino a deshacer bajo su mirada el pedazo de agua clara por donde metía los ojos hasta el fondo del mar. (p. 185)

En ambos textos encontramos un focalizador perteneciente al segundo nivel, pero que ejerce distintas modalidades focalizadoras: interna, en el primer ejemplo, externa en el segundo. En la primera cita existe un connotador de focalización interna: "Aquella noche yo <u>pensé</u>", que introduce el proceso reflexivo del personaje.

En la segunda, el narrador es aseverativo en aquellas focalizaciones cuyos objetos son perceptibles mediante una focalización externa, y utiliza un discurso modalizante (no pareció siquiera) para focalizar, sin variar de modalidad, aspectos de la realidad que escapan a la sola aprehensión sensorial.

En un número reducido de cuentos ("Después de los días", "Estela", "Los sinsontes", "La serpiente y su cola", "Jacinto carpintero" y "Los cuatro días de Mario Benjamín"), encontramos algunas infracciones al código focalizador elegido. En estos cuentos, el focalizador del segundo nivel entrega más información de la que puede tener desde su modalidad focalizadora, alteración que Genette denomina paralepsis[134] y que se produce en focalizaciones internas y externas del segundo nivel.

> Mi madrastra, que ahora está muy vieja y silenciosa, ha levantado la cabeza para enterarse, pero luego ha vuelto a su pomo de medicina y a la difícil lectura de su prospecto. Mi padre sigue pensando en su pregunta [...] ("Después de los días", p. 130)

El ejemplo revela una focalización del segundo nivel, interrumpida por la información que sólo podría entregar un focalizador del primer nivel que ejerciera una focalización cero, modalidad que el sujeto focalizador de este cuento no puede adoptar debido a que participa de la diégesis. La paralepsis, sin embargo, es breve, y no altera sustancialmente la focalización a partir del segundo nivel. No sucede lo mismo, empero, en "Los cuatro días de Mario Benjamín", "Jacinto carpintero" y "Los sinsontes", donde las paralepsis son extensas y entregan procesos de focali-

zación incompatibles con las focalizaciones realizadas desde el segundo nivel. Consideremos un ejemplo extraído de "Los cuatro días de Mario Benjamín", representativo de las paralepsis que se producen en estos tres relatos:

> Naciste poeta y ésa fue tu gloria y el agujero de tu vida. ¿Recuerdas aquella vez en que a solas en el río, con doce años en tu cuerpo desnudo te sentiste inesperadamente como una continuación de los árboles, el ladrido de un perro o un pez nadando en la atmósfera? ¡Con qué desconocido temblor para los demás te sentiste sacudido hasta la más tierna fibra de tu ser! (p. 172)

Aunque en el texto la focalización se centra en incidentes del pasado, el focalizador penetra en la interioridad del personaje (Mario), infringiendo así las limitaciones de la focalización interna. A diferencia de los cuentos que presentaban varias modalidades de focalización e interacción de distintos niveles de focalización, en estos casos se ha transgredido el código focalizador perteneciente al segundo nivel de focalización. En los cuentos que acabamos de considerar, existe un único focalizador, que varía las modalidades de focalización que puede ejercer y se desplaza de nivel de focalización. Como observamos en las narraciones heterodiegéticas, un focalizador sólo puede pertenecer a un nivel de focalización y, desde él, ejercer las modalidades focalizadoras pertinentes. Para no transgredir el código adoptado, la variación de nivel debe ir acompañada de una variación del sujeto focalizador, como sucede no sólo en los cuentos heterodiegéticos, sino también en "El pavo", por ejemplo. Cuando las alteraciones rompen el código focalizador que rige el cuento, en el nivel de enunciación se producen incongruencias respecto

al modo como se entrega la percepción de lo narrado, y afectan la factura del relato.

De nuestra exposición podemos concluir que la distinción entre el proceso de focalización y el de narración permite calar más profundamente en el análisis de la perspectiva. Siguiendo esta conceptualización es posible describir con detalle los procesos focalizadores presentes en el cuento y que involucran no sólo diversas instancias, sino también distintos niveles y modalidades focalizadores. Las variedades de nivel y modalidad que apuntamos, confiere a los cuentos gran movilidad en la presentación y percepción de lo narrado, y la descripción de este movimiento es de gran importancia para la caracterización del nivel de enunciación. En nuestro caso, por lo tanto, el estudio de la focalización ha permitido dar cuenta de una complejidad de perspectiva que el análisis tradicional posiblemente no hubiera logrado develar totalmente, a la vez que ha señalado algunas inconsistencias en este aspecto de la enunciación que debilita la estructuración de algunos de los cuentos considerados. El estudio de la focalización, por lo tanto, facilita la entrada hacia la intelección del texto, por cuanto permite ordenar las diversas formas de elaboración del mundo con la distinción entre lo que se califica como auténtica narración --discursos que constituyen mundo narrado--, de la focalización --distintos modos de percepción de lo narrado.

CONCLUSION

El estudio de la voz y el modo narrativos en la cuentística de Onelio Jorge Cardoso, nos ha permitido alcanzar el objetivo central del presente trabajo, que era el de caracterizar y describir el funcionamiento de los elementos que intervienen en el acto de enunciación narrativa. Hemos analizado las características más sobresalientes que presenta la figura del narrador en sus distintas modalidades, así como los principales recursos empleados en la emisión y regulación de la información acerca del mundo presentado. En nuestro análisis hemos identificado algunas estructuras recurrentes --la de los metarrelatos, en especial-- y su función en la cuentística de Jorge Cardoso. Tal como estableciéramos en su momento, uno de los elementos más destacados referente al narrador es la recreación de la figura del cuentero, cuya incorporación implica la inclusión de características y propiedades pertenecientes a la tradición literaria de carácter oral dentro del relato escrito, lo cual produce una suerte de aleación entre lo convencionalmente literario y lo folklórico. El tratamiento de la figura del narrador-cuentero constituye una clara muestra de la intención de Jorge Cardoso de explorar (sobre todo en su primera cuentística) y dar a conocer la riqueza y múltiples dimensiones que presenta la existencia del hombre del pueblo representado aquí a través de la figura del campesino, el carbonero, el langostero y el trabajador de la zafra, principalmente. El análisis de la voz narrativa en sus diversas

manifestaciones nos ha permitido fisonomizar y ordenar diversos recursos empleados por Jorge Cardoso en la elaboración de sus relatos y señalar sus cualidades narrativas, no siempre evidentes en una primera lectura.

El estudio del modo narrativo nos posibilitó destacar determinadas calidades estéticas en un vasto número de cuentos, representadas especialmente por el empleo de figuras discursivas que en muchos casos confieren a sus narraciones categoría de auténtica prosa poética, aspecto éste complementado por el hábil manejo de los discursos de palabra, en particular del discurso indirecto libre, destinados siempre a conseguir un gran efecto expresivo con un mínimo de recursos. El análisis diferenciado de los procesos de focalización y narración nos permitió poner a prueba (e introducir en ella algunas modificaciones) la teoría literaria contemporánea sobre el punto de vista narrativo, demostrando que la actual conceptualización permite dar cuenta en forma más adecuada del complejo funcionamiento de determinadas perspectivas. El análisis del modo, según lo hemos enfocado, nos ha permitido determinar la distancia y compromiso del narrador con el mundo que refiere.

Todo lo anterior nos lleva a concluir que la cuentística latinoamericana tiene, en Onelio Jorge Cardoso, a uno de sus destacados exponentes, y a sostener que la aparente simplicidad de sus relatos no es sino el resultado de una cuidadosa elaboración, según probamos con nuestro trabajo.

NOTAS

INTRODUCCION

[1]Félix Martínez Bonati, La estructura de la obra literaria (Barcelona: Seix Barral, 1972), p. 130.

[2]Ibid., p. 130.

[3]Ibid., p. 133.

[4]Emile Benveniste, "El aparato formal de la enunciación", en Problemas de lingüística general (México: Siglo XXI Editores, 1972), II, p. 83.

[5]Jean Dubois, "Enoncé et énonciation", Langages 13, mars 1969, p. 100.

[6]La bibliografía de Onelio Jorge Cardoso (Calabazar de Sagua, 1914), deja en claro que, con excepción de Taita, diga usted cómo (México, 1945), el autor cubano ha publicado toda su producción en Cuba y a partir de 1959. Estas circunstancias vienen a explicar en parte el casi absoluto desconocimiento que los lectores del resto del mundo de habla castellana tienen de su cuentística. Es evidente que el boycott económico y cultural ejercido sobre Cuba por U.S.A. y sus aliados ha impedido la divulgación de la narrativa de Jorge Cardoso, la que sin embargo, goza de gran fama y popularidad en Cuba. Algunos de sus cuentos ("En la ciénaga", "El caballo de coral") han sido antologados en colecciones del cuento cubano publicadas en Chile entre 1970 y 1973 y en España principalmente a partir de 1975. Fue justamente en

una de estas antologías donde por primera vez entramos en contacto con la narrativa de Jorge Cardoso y donde se inició nuestro interés por su cuentística.

Además de los cuentos que tratamos en nuestro trabajo, Jorge Cardoso ha cultivado también el cuento infantil que nosotros no consideramos en nuestro estudio, pues entendemos que se trata de un subgénero que posee su propia especificidad y requiere, por lo tanto, de un tratamiento aparte. El propio autor parece compartir este criterio en la edición de sus Cuentos (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975), al parecer la definitiva. Si bien en las primeras ediciones de sus Cuentos completos, La otra muerte del gato e Iba caminando incluyó cuentos infantiles ("La lechuza ambiciosa" en el primero, "El canto de la cigarra" en el segundo y "La serpenta" y "El cangrejo volador" en el último), los ha eliminado de la edición de estas colecciones en Cuentos, incluyéndolos en Caballito blanco, su libro de cuentos para niños.

Como se puede observar en el índice de Cuentos, Cardoso ha incorporado los cuentos de su primer libro, Taita, diga uste cómo, a Cuentos completos. No sabemos si por olvido o deseo expreso del autor, se ha excluido de Cuentos "El regreso", narración complementaria de "Hierro viejo" y que aparece en la edición anterior de Cuentos completos (La Habana: Ediciones Huracán, 1969, pp. 178-184).

[7]Benveniste, Op. cit., p. 88.

[8]Dubois, Op. cit., p. 100.

[9]Tzvetan Todorov, "Poética" en Oswald Ducrot, et. al., ¿Qué es el estructuralismo? (Buenos Aires: Editorial Losada, 1971), p. 112.

[10]Jaap Lintvelt, "Pour une typologie de l'énonciation écrite", Cahiers roumains d'études littéraires, 1, 1977, p. 66.

[11]Ya los estudiosos de la Antigüedad clásica aislaron algunos tipos de discurso según su plasmación en la narración. Contemporáneamente, se ha distinguido una gama más variada de discursos, como lo demuestran los estudios de Lubomir Doležel, Narrative Modes in Czech Literature (Toronto: Toronto University Press, 1973) y Tzvetan Todorov, Op. cit., entre otros.

[12]Martínez, Op. cit., p. 65.

[13]Ibid., p. 65.

[14]Benveniste, "La naturaleza de los pronombres" en Op. cit., I, p. 172.

[15]Ibid., p. 173.

[16]Ibid., p. 176.

[17]Nomi Tamir, "Personal Narrative and its Linguistic Foundation", PTL. A Journal for Descriptive Theory of Literature, I, 1976, p. 415.

[18]Ibid., p. 419.

[19] Gérard Genette, "Discours du récit. Essai de méthode", en su Figures III (Paris: Editions du Seuil, 1972), pp. 64-267.

NOTAS

PRIMERA PARTE: LA VOZ

[1]Para una exposición de la teoría del punto de vista anterior a Genette, ver el primer apartado del capítulo 3 de la segunda parte.

[2]Genette, *Op. cit.*, p. 203.

[3]"L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc." (*Ibid.*, p. 239).

Maurice-Jean Lefebve define la diégesis en los siguientes términos: "La diégèse: c'est le monde défini et répresenté par la narration. Le terme diégèse, [...] est emprunté, avec une altération notoire de son sens, à la distinction faite par Aristote entre MIMESIS (imitation directe, comme il en est dans la représentation théâtrale) et DIEGESIS (imitation indirecte comme il en va précisément dans le récit). Plus exactement, la diégèse est l'ensemble de signifiés qui sont censés se rapporter à des choses existantes. Et tout récit se présente alors comme un mécanisme faisant intervenir narration et diégèse" ("Rhétorique du récit", *Poetics*, 2, 1971, p. 120).

[4]Genette, *Op. cit.*, pp. 255-256.

[5]Mieke Bal, "Narration et focalisation", *Poétique* 29, 1977, p. 110.

[6]También "El regreso" (*Cuentos completos*, La Habana: Edi-

ciones Huracán, 1969, pp. 179-184) está referido por un narrador heterodiegético.

[7]Tanto "Estrabismo" como "La rueda de la fortuna" presentan una variación de la relación del narrador con la historia y aparecen, por lo tanto, entre los cuentos extrahomo-y extraheterodiegéticos.

[7a]El subrayado de los textos es nuestro, excepto cuando se indica expresamente lo contrario.

[8]Para un tratamiento detallado de las focalizaciones, ver el capítulo 3 de la segunda parte.

[9]Por claridad terminológica, denominaremos narración intercalada a aquella que no constituye metarrelato en tanto que no pertenece al segundo nivel narrativo.

[10]Mieke Bal Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes) (Paris: Editions Klincksieck, 1977).

[11]Genette, Op. cit., p. 242.

[12]Ibid., p. 243.

[13]Bal, "Un roman dans le roman: encadrement ou enchassement?" Neophilologus, 54, 1974, p. 20. Bal denomina "enchassement" al tipo de estructura que presenta una doble subordinación; reserva el término de "encadrement" para las que tienen subordinación simple.

[14]La principal diferencia entre los planteamientos de Genette y Bal, reside en el hecho de que ésta establece su distinción a partir del tipo de subordinación a nivel estructural, que se

produce entre la metadiégesis y la diégesis. Genette, en cambio, no considera el grado de subordinación y, de hecho, su esquema sólo permite desprender las funciones que cumplen los metarrelatos en relación de subordinación simple.

[15]Como señala el propio Genette, en su esquema existe una suerte de gradación de la importancia de esta función. Esta es máxima en el último grupo que analizamos y mínima, aunque nunca totalmente ausente, en los relatos que se relacionan en términos de causalidad. La función narrativa, sobre todo en los cuentos que acentúan la "oralidad" de la narración, no puede estar ausente.

[16]Bertil Romberg define el marco narrativo en los siguientes términos: "In a certain sense, of course, every primary narrator's narrative can be called a frame surrounding the secondary narrator's stories, reproduced by himself. But the usual type of frame-narrative, the one which has come to give to the technical term its particular significance, is the narrative which is formed as an element that encloses and binds together a series of shorter narratives [...] " (Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel, Stockholm: Almqvist and Wicksell, 1962, pp. 66-67).

[17]Para un análisis detallado de este aspecto, ver el apartado 4 del capítulo segundo de la segunda parte.

[18]En este caso se muestra con claridad la existencia de un nivel narrativo superior que organiza el mundo narrado, a cargo

de un narrador básico que origina y controla los discursos de los narradores del primer y segundo nivel.

[19]"The folktales live in the vast masses of the working classes. [...] the telling of folktales among these masses have two objects: 1. to make the work easier, 2. to offer recreation after working hours" (Linda Dégh, "Some Questions of the Social Function of Storytelling", Acta Ethnographica, VII, 1957, p. 100).

Anne Pellowski señala también que, "folktales and legends were clearly perceived as entertainment (and sometimes education) to be enjoyed by adult and children" (The World of Storytelling, New York and London: R.R. Bowler Co., 1977, p. 7).

[20]Richard Bauman, "Verbal Art as Performance" en su Verbal Art as Performance (Massachusetts: Newbury House Publishers, 1969), p. 13. En idéntico sentido se refiere Richard Dorson, cuando apunta que "only certain gifted individuals, whether Indian or anyone else, are storytellers" ("Oral Styles of American Folk Narratives", Journal of American Folklore, IV, 1973, p. 134).

[21]Bauman, Op. cit., p. 4

[22]Dégh, Op. cit., p. 101.

[23]Ibid., p. 136

[24]Dorson, Op. cit., p. 135.

[25]La narración de Juan Candela también iba acompañada de música de guitarra.

[26]Dégh, Op. cit., p. 133.

[27]Como veremos luego, los narradores en gran parte de los cuentos sin metarrelato, también hacen uso de estas apelaciones al receptor.

[28]Barbara Babcock, "The Story in the Story: Metanarration in Folk Narrative", en Richard Bauman, Op. cit., p. 66.

[29]Dégh, Op. cit., p. 109. Los siguientes fragmentos de "El cuentero" y "Peña" ejemplifican lo que venimos diciendo:

"Fue antes de la restricción de la zafra, que se juntaban por esos campos gente de Vueltarriba con gente de Vueltabajo. [...] Por entonces nos juntábamos en el barracón y se ponía un farol en medio de todos. Allí venían: Soriano, Miguel, Marcelino y otros que no me acuerdo." ("El cuentero", p. 58)

"Y entonces empezaban bajo la noche del albergue aquellos otros cuentos." ("Peña", p. 430)

[30]José Rodríguez Feo, "Onelio Jorge Cardoso, el cuentero", La gaceta de Cuba, 2, mayo 1, 1962, p. 10

[31] Andre Jolles define el Märchen como "una narración o una historia a la manera de los recopilados por los hermanos Grimm en sus Kinder-und-Hausmärchen." Carlos Foresti, en una nota a la definición de Jolles, agrega: "Jolles la usó como equivalente a cuento de hadas o cuento maravilloso" (Andre Jolles, Las formas simples, Santiago: Editorial Universitaria, 1972, p. 198).

[32]El interés de Jorge Cardoso por la cultura popular ha

quedado ampliamente demostrado en sus libros Gente de pueblo (La Habana: UNEAC, 1961) y El pueblo cuenta (no contamos con su ficha bibliográfica); el primero recoge reportajes rurales realizados por Jorge Cardoso y José Tabío en el período inmediatamente anterior a la revolución; el segundo, según nos dice Denia García Ronda, es una antología de relatos populares recopilados por nuestro autor.

[33] Bennison Gray, "Repetition in Oral Literature", Journal of American Folklore, LXXXIV, 333, July-September 1971, p. 301.

[34] Joseph y Frances Butwin, Sholom Aleichem (Boston: Twayne publishers, 1977), p. 96. El texto fundamental sobre el skaz es el de Eixenbaum "Illyuziya skaza" en Skvoz' literaturu (Leningrado, 1924), que no hemos podido consultar por no existir traducción. Mixail Baxtin se refiere también al skaz en su "Discourse Typology in Prose"en Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska, Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views (Cambridge: MIT Press, 1971), pp. 176-196, referido sin embargo específicamente al empleo del skaz en el contexto del relato polifónico: skaz "is brought in precisely for the sake of a different voice, one which is socially distinct and carries with it a set of viewpoints and evaluations which are just what the author needs. In point of fact, it is a storyteller who is brought in, and a storyteller is not a library man; he usually belongs to the lower social strata, to the common people (precisely the quality the author values in him), and he brings him oral speech" (p. 183).

Esta utilización del skaz no se aplica a nuestro corpus narrativo.

[35] Ibid., p. 102

[36] Tampoco se puede confundir el narratario con los lectores virtual, ideal o implícito. El lector virtual designa un tipo de lector, imaginado por el autor real, como lector de su obra y que posee ciertos gustos, opiniones o capacidades. El lector ideal es aquella figura capaz de entender el texto a cabalidad, inteligiendo incluso sus intenciones y significaciones más sutiles y obstrusas. Es posible que en un texto específico, el narratario posea características semejantes a las de los lectores virtual e ideal; en este caso se tratará, obviamente, de una coincidencia. Con respecto al lector implícito, en la definición de W. Iser, éste se refiere al acto de lectura en sí mismo, es decir, a un proceso que es a la vez textual y afectivo, lingüístico y mental. Como se puede observar, se trata en cada caso de conceptos e instancias que no sólo son de función sino también de naturaleza distintas.

[37] Morten Nøjgaard, "La fonction du narrataire ou comment les textes nous manipulent", Lennart Carlsson (ed.), Actes du 6e Congrès des Romanistes Scandinaves (Uppsala: Almqvist et Wicksell, 1977), p. 201.

[38] Ver Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", Poétique, 14, 1973, p. 180.

[39] Ibid., p. 180

[40] Ibid., p. 180.

[41] Mary Ann Piwowarczyk, "The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory", Genre, IX, 1976, p. 167.

[42] Prince, Op. cit., p. 190.

[43] "Hacen, pongan ahora, cincuenta y más años de todo esto. [...] Ahora, crea lo que es difícil de creer: cuando usted confía en un hombre si no se le vuelve bueno se le mejora bastante. ("La noche como piedra", pp. 445-446)

[44] Para un estudio más acabado de la función y el empleo del pronombre indefinido en la cuentística de Cardoso ver el apartado 6 del primer capítulo de la segunda parte.

[45] Prince, Op. cit., p. 195.

[46] Nøjgaard, Op. cit., p. 199.

NOTAS

SEGUNDA PARTE: EL MODO

[1]Genette, Op. cit., p. 186. El crítico francés postula esta diferencia basándose en la distinción establecida por Platón, en el Libro III de la República, entre "narrativa pura", en la cual sólo se presenta la palabra del narrador, e "imitación", en que el narrador entrega el discurso desde su condición de personaje. (Vid., ibid., pp. 184-185)

[2]Todorov, Op. cit., p. 113. Sin embargo, como señala el propio Todorov más adelante, la transparencia no es nunca total: "El lenguaje no puede desaparecer completamente convirtiéndose en puro mediador de significación; de la misma manera, tampoco puede disimular por completo su proceso de enunciación: la intervención del hablante puede ser mínima pero nunca nula" (Op. cit., p. 113).

[3]Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français", en Problèmes de linguistique générale (Paris: Editions Gallimard, 1966), I, pp. 239-241.

[4]Todorov, Op. cit., p. 112.

[5]Benveniste, Op. cit., p. 242. Con respecto a este mismo problema y su relación con la distancia, escribe Dominique Maingueneau: "Ce concept [el de la distancia] permet d'envisager les procès d'énonciation du point de vue de l'attitude du locu-

teur face à son énoncé: le procès sera décrit comme une distance relative que le sujet met entre son énoncé et lui-même. [...] Si cette distance tend vers zéro, le sujet prend totalement en charge l'énoncé, le je de l'énoncé et le je de l'énonciation s'identifient parfaitement. A l'inverse, si la distance est maximale, c'est que le sujet considère son énoncé comme partie d'un monde distinct de lui-même. C'est là l'un des traits, on l'a vu, de la narration historique" (Initiation aux méthodes de l'analyse du discours: Problèmes et perspectives, Paris: Classiques Hachettes, 1976, p. 119).

[6] En su clasificación de los discursos, Todorov considera también los discursos directo e indirecto, es decir, aquellos que Genette clasifica como "relatos de discursos". Por cuestiones de metodología y debido a que en esta parte sólo nos referimos a los "relatos de acontecimientos", no incluimos esos discursos en este apartado; serán objeto de un análisis más detallado en el capítulo 2.

[7] Lintvelt, "Pour une typologie de l'énonciation écrite", Cahiers roumains d'etudes littéraires, 1, 1977, p. 64.

[8] Los ejemplos son numerosos; por el momento valga uno a modo de ilustración: "Las garzas llegaron a hacerse un cendal de neblina y el hierro del arado una proa de nave que iba rompiendo suavemente la tierra y apartando a los lados dos ondas de suelo fácil y transparente" ("Dos álamos", p. 295).

[9]Reynaldo González expresa lo siguiente al respecto: "Su aparente accesibilidad da sorprendentes lecciones de complejidad" ("A qué huele el 'criollismo'", La gaceta de Cuba, VIII, 71, marzo 1969, p. 2). En este mismo sentido escribe Peter Turnton: "Within the compass of the short story form, he is a master of many delicate registers" ("Onelio Jorge Cardoso, Writer of the Cuban Revolution" en John y Peter Griffiths, Cuba: the Second Decade, London: Writers and Readers Publishing Cooperative, 1979, p. 206).

[10]Pierre Fontanier, Les figures du discours (Paris: Flammarion, 1968). Fontanier define las figuras del discurso en los siguientes términos: "Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées, ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune" (Op cit., p. 64).

[11]El sistema que propone Fontanier (Op. cit., pp 64-493) y que arranca de su descontento con la taxonomía y ordenación propuestas por Dumarsais (Manuel des Tropes, Paris, 1818), es considerablemente más complejo de lo que nosotros señalamos. Consideramos, empero, que su exposición detallada superaría con mucho los márgenes de nuestra investigación. Para un tratamiento más detallado, se puede consultar la "Introduction" de Gérard Genette al libro de Fontanier.

[12]Fontanier incluye la ironía dentro de este grupo. Nosotros preferimos considerarla como uno de los tipos de discurso valorativo que se utiliza en la enunciación de los cuentos (ver apartado 3 de este mismo capítulo).

[13]Fontanier, Op. cit., p. 377.

[14]Con el fin de resaltar las distintas figuras que contienen los fragmentos citados, hemos subrayado las secciones pertinentes del texto. En el caso de las comparaciones, subrayamos sólo el segundo término de la figura.

[15]Dominan, casi con exclusividad, las comparaciones que desde el punto de vista de su estructura sintáctica, utilizan el adverbio modal "como", a modo de nexo entre los términos de la figura.

[16]La palidez de los labios de Juan es también indicio de la sed que lo aquejará posteriormente, aspecto que se confirma más adelante cuando el narrador dice: "pero a medio kilómetro escaso sintió la sed. Había estado con él desde que abrió los dedos y la piedra cayó junto a su lado" (p. 44), lo que sucede casi inmediatamente después de la comparación que estamos considerando.

[17]Añadimos algunos ejemplos más de este tipo de comparación: "Entonces saltó como una bestia herida y se fugó por entre los árboles" ("El homicida", p. 43); "Marcelino estaba mirando y con un mosquito chupándole la sien. Soriano vuelto to-

do a Juan y Miguel y todos indefensos, como moscas" ("El cuentero", p. 63); "atravesamos nada menos que por debajo de la tierra, como dos lombrices o cangrejos audaces" (La serpiente y su cola", p. 405); "Pues vea, se aguantó la fiera como perro propio y, abriendo con calma la reja y haciendo entrar al callado, le dijo a su espalda[...] " ("La noche como piedra", p. 447).

[18]Aparece también en "Los sinsontes": "Román sobre todo el que más le dolía, porque era alto como las ceibas" (p. 265). En estos y otros cuentos Cardoso repite o elabora comparaciones que ha empleado anteriormente. Aparte del ejemplo citado, se pueden agregar los siguientes: "Como una mosca en un papel de moscas" ("En la ciénaga", p. 207); "Todos indefensos como moscas" ("El cuentero", p. 62); "Pero se le había metido aquello en los sentidos como una brasa" ("Mi hermana Visia", p. 74); "y con la herida que era ahora como una brasa sobre la mano, estuvo cortando" ("En la ciénaga", p. 211).

[19]Victor Shklovski, "El arte como artificio" en Tzvetan Todorov (ed.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos (México: Siglo XXI Editores, 1970), p. 60. En su estudio sobre los distintos métodos de singularización, R. H. Stacy determina que "similes defamiliarize in two principal ways: they may either involve a comparison between two things seldom, if ever, thought of as being comparable, or the comparison may be recondite, cryptic, or occult" (Defamiliarization in Language

and Literature, Syracuse: Syracuse University Press, 1977, p. 76). En las comparaciones de Jorge Cardoso prevalece el primer recurso, como se puede inferir de los símiles que hemos analizado.

[20]Shklovski, Op. cit., p. 65.

[21]Incluso en "La serpiente y su cola", donde existe el esfuerzo manifiesto y consciente por parte del abuelo por integrarse en el mundo del niño y asumir su percepción de la realidad, se plantea la escisión entre un mundo y otro que afecta siempre negativamente al pequeño.

[22]Ya advertimos en nuestra discusión de las comparaciones que, mientras aquellas establecidas con plantas eran siempre positivas, no sucede lo mismo con las que se establecen con animales.

[23]Además del relato que tratamos, esta crítica se encuentra también presente en "Nino", "Estrabismo", "Moñigüeso" y "El hambre".

[24]Una de las variaciones que pueden presentar las comparaciones o las antítesis, es lo que se llama "antopódosis" y que Jorge Cardoso utiliza alguna vez en sus cuentos:

> ella está sentada en un ángulo de esta tienda que es de lona y de un color carmelita que no permite mirar a ninguna parte más que a ella, y a ella tampoco le permite mirar a ninguna parte más que a uno. ("Iba caminando", p. 292)

o bien en "Nadie me encuentre ese muerto":

> que en otra ocasión igual o parecida, no se traiga tan

fácilmente un muerto que está multiplicado tantas veces dentro de nosotros y que tiene a tantos de nosotros dentro de él. (p. 376)

Como se verá luego, la antopódosis es una de las actualizaciones del paralelismo.

[25] Citado por Roman Jakobson, "Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie", en su Huit questions de poétique (Paris: Editions du Seuil, 1977), p. 93.

[26] Según Fontanier, "La Conglobation, que l'on appelle encore Énumération, Accumulation, est une figure par laquelle, au lieu d'un trait simple et unique sur le même sujet, on en réunit, sous un seul point de vue, un plus ou moins grand nombre, d'où résulte un tableau plus ou moins riche, plus ou moins étendu" (Op. cit., p. 363).

[27] Como en el caso de las comparaciones y, en general, en todas las figuras retóricas, nos vemos en la obligación de citar ejemplos que estimamos representativos. Lamentablemente, tenemos que funcionalizar el estudio de esta parte de la enunciación a la caracterización del modo. Creemos, como lo revelan los ejemplos que citamos, que este aspecto de la cuentística de Jorge Cardoso merece un estudio más detenido que no podemos completar aquí, dado que nos desviaría del esquema que estamos elaborando.

[28] Parece evidente que se actualiza aquí, en su versión contraria, el mito de Narciso, así como en "El homicida" sucede lo propio con el mito de David y Goliat.

[29]Fontanier define la personificación como aquella figura que "consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, un espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale, s'il faut le dire. Elle a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore" (Op. cit., p. 111).

[30]Antes se ha dicho: "Ya el brazo estaba curtido por los días de sol y salitre y el codo se apoyaba en un tramo de alambre de púas, y la camisa del brazo estaba desgarrada por los días y los caminos malos" (p. 344).

[31]Citamos dos ejemplos más: "Sólo él era capaz de comprender cuándo el viento se detiene y cambia de pensamiento" ("En la ciénaga", p. 208); "el sol estaba en si se caía o se quedaba en la loma" ("El cuentero", p. 86), metáfora que, a nuestro juicio, plasma con gran belleza el momento del atardecer.

[32]F. M. Laínez, "Onelio Jorge Cardoso", en su Palabra cubana (Madrid: Akal, 1975), p. 270. Nosotros hemos detectado sólo un caso de aliteración: "en el redondo mundo de su mar limitado" ("Los nombres" p. 362), estamos seguros, sin embargo, que una lectura orientada a aislar los distintos efectos fónicos del discurso, daría cuenta de numerosos aspectos que no nos corresponde considerar aquí en

detalle.

[33]Todorov, Littérature et signification (Paris: Librairie Larousse, 1967), p. 110.

[34]Fernando Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos (Madrid: Editorial Gredos, 1968), pp. 326-327.

[35]Un caso similar de poliptote lo encontramos en "Los sinsontes": "Y luego, lo peor, Román que sin querer o queriendo sin saber, pasó la vista [...]" (p. 267).

[36]Fontanier, Op. cit., p. 87.

[37]Nos parece que Jorge Cardoso se propone plasmar con exactitud esta percepción ambigua del minusválido mental. Por una parte, el narrador critica la actitud de los habitantes del pueblo hacia el enfermo ("Las voces piadosas tomaban fuerza y la gente sentía un tanto de vergüenza debajo de la risa", p. 49) y, por otra, a veces lo caracteriza en términos descarnados: "Al rato el idiota doblaba, medroso y confundido, la última esquina del pueblo" (p. 52).

[38]Los pies, las manos y, sobre todo los ojos, son referencia constante en los cuentos del escritor cubano. Un caso particularmente hermoso de sinécdoque que considera los ojos como la parte que representa el todo, se halla en "Un olor a clavellina": "Si usted ha nacido allí y es más o menos de su tiempo, por mucho que se haya ausentado, él le dice enseguida, mirándole la cara, en qué casa del pueblo nacieron sus ojos"

(p. 308).

[39] Max Black, Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy (Ithaca: Cornell University Press, 1962), pp. 25-47.

[40] Tudor Vianu en Los problemas de la metáfora (Buenos Aires: Eudeba, 1967), establece los nexos existentes entre la metáfora y la comparación, la metonimia y la sinécdoque, la personificación, la alegoría, la fábula, la parábola y la adivinanza. Con respecto a la relación entre las primeras dos figuras, Vianu señala que: "Lo que desaparece en el paso de la comparación a la metáfora sería, en consecuencia, la parte de la palabra o locución que concilia la cercanía de los dos términos, "como", "semejante a", "exactamente a" [...] La metáfora sería, entonces, una comparación sobreentendida y abreviada o elíptica" (p. 98).

Esta concepción de la metáfora, pertenece a lo que Black denomina "a comparison view of metaphor": "If a writer holds that a metaphor consists in the presentation of the underlying analogy or similarity, he will be taking what I shall call a comparison view of metaphor" (p. 35).

Con respecto a la personificación, Vianu señala que si bien las personificaciones usualmente constituyen también metáfora, "incuestionablemente, metáfora y personificación no pueden identificarse como dos nociones de la misma índole. Hay muchas metáforas que no son personificaciones" (p. 105).

[41] Nótese esta cualidad en algunas imágenes, tales como: "Las garzas llegaron a hacerse un cendal de neblina y el hierro del arado una proa de nave que iba rompiendo suavemente la tierra y apartando a los lados dos ondas de suelo fácil y transparente" ("Dos álamos", p. 295); "y el sol iba caminando el agua negra de la noche por el intento suyo de azul profundo" ("La otra muerte del gato", pp. 237-238). Esta última imagen recrea con eficacia el cambio de colores que se produce al atardecer, y la suerte de identificación que el sol poniente produce entre el cielo y el agua.

[42] "Hasta para contenerse hay que tener su raicilla de valor. Un hombre sin eso nunca duerme su sueño completo" (p. 447).

[43] Bauman, Op. cit., p. 15.

[44] Babcock, Op. cit., p. 71. Martínez Bonati expresa un juicio parecido: "Estas afirmaciones se deponen en otro plano lógico de validez; son opiniones, ideas propias del narrador; están desde el comienzo relativizadas a su persona; y no es imagen de mundo lo que fluye de estas frases, sino imagen de narrador, pues estos juicios generales se presentan y quedan como tales, como juicios, pensamiento, interioridad, y como lenguaje, acto, expresión. Es la personalidad del narrador lo que se pone de manifiesto en estas frases, y, en este sentido, su apofántica universal está en el mismo pla-

no y tiene la misma función que los momentos no apofánticos de su discurso" (Op. cit., p. 67-68).

[45]Debido a la extensión de las introducciones de algunos relatos, sólo analizaremos la que presenta "Estrabismo". A continuación señalamos el comienzo y final de las introducciones de los otros cuentos: "A un hombre se le sabe el oficio [...] mil veces por el lado y no saber nunca lo que hizo una vez" ("En la caja del cuerpo", p. 110); "¡Qué viejo aquel Baltasar de los Pinos [...] y aprendiendo el cansancio de ir hacia la muerte a paso municipal" ("Leonela", p. 149); "Yo no sé, quizás no importe [...] se prenden del corazón de uno contra la idea del tiempo y la muerte" ("Estela", p. 158); "El problema que yo tengo [...] siga siendo la misma persona que soy" ("La rueda de la fortuna", p. 164); "Naturalmente que no está bien [...] el que estudiaba hipnotismo digo yo" ("Algunos cantos de gallo", p. 381); "¡Quién se va ahora a acordar de Samuel! [...] y que tiene a tantos de nosotros dentro de él" ("Nadie me encuentre ese muerto", p. 376); "Eramos, desde luego bien contados, [...] que bien cabía en el bolsillo de una guayabera o en lo más vivo de la memoria" ("Jacinto carpintero", pp. 411-412); "Aquí mismo, sobre esta montaña verde [...] del último golpe de su hambre,a la puerta de mi compadre" ("El hambre", pp. 435-436).

[46]Las palabras del patrón "Hay muchas cosas que son y

sin embargo no parecen" (p. 67), proporcionan a los trabajadores el marco ideológico dentro del cual pueden situar los relatos de Juan y comprender su ficcionalidad, restableciéndose así el equilibrio perdido.

[47]Ver "En la caja del cuerpo", "Los carboneros", "En la ciénaga", "Isabelita", "Por el río", entre otros.

[48]Nótese cómo, desde esta perspectiva, "El caballo de coral" se organiza de acuerdo a un esquema opuesto al de "Nadie me encuentre ese muerto". En éste, el extranjero destruye el sueño de los campesinos; en aquél el extranjero despierta la imaginación del pescador abriéndole así los ojos a una realidad que le permite evadirse de las penurias de su existencia.

[49]Además de los ejemplos de discurso abstracto que hemos citado, podemos agregar los siguientes, entre otros: "Mas, ya se sabe; la costumbre, aunque sea estúpida, tiene que amontonar muchos sudores y hasta muertos, para que deje de ser costumbre" ("El hambre", p. 438); "Pero debe haber en general más sentido común para disfrutar las cosas que suelen salirnos al paso" ("Un poco más allá", p. 302); "Sin duda era una de esas naturalezas desatadas que no pueden ser nunca la cabeza de mando mayor para orientar los destinos de la humanidad. Era sólo una fuerza intermedia entre el que más sabe y tiene su corazón de miras muy altas y el otro que sale a ejecutar con la acción las miras de su o-

rientador" ("Abrir y cerrar los ojos", p. 369).

[50]Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1974), p. 347.

[51]También Seymour Chatman apunta esta diferencia entre el discurso abstracto y el discurso valorativo, cuando indica que las generalizaciones del narrador "refer to his view of the real world, not to the inner world of the story" (Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca and London: Cornell University Press, 1978, p. 164). Dentro del marco teórico en que se inscribe nuestro trabajo, hemos de entender la afirmación de Chatman como referencia a una posible experiencia de mundo, y no como alusión directa a una realidad externa concreta.

[52]Cfr., Martínez, Op. cit., pp. 67-68.

[53]Como señalan Martínez y Chatman, el discurso no mimético es recibido con reserva por parte del lector y es cuestionable. No sucede así con el discurso mimético, que, en palabras de Martínez, "es objeto de aceptación inmediata" (p. 67).

[54]Referirnos a todas las muestras de discurso valorativo presentes en estos relatos sería un esfuerzo innecesario que, desde nuestra perspectiva de análisis, no aportaría mayores resultados que los que ya hemos apuntado. Ci-

tamos a continuación, para ejemplificar más ampliamente lo que hemos dicho en el cuerpo del trabajo, otros ejemplos de este tipo de discurso: "Entre estos hombres se contaba en primera línea el Jefe de la Policía. Era un hombre alto, ancho de hombros y rugoso de cuello, quien acusaba al andar esa manera inconfundible del campesino de origen, largos años disciplinado en los cuarteles" ("Moñigüeso", p. 51); "Y explotó en una risa alta y nerviosa en la que ahora había más gusto por las últimas palabras del hombre que por las suyas mismas" ("Donde empieza el agua", p. 126); "Lucio Bermúdez --guardia de carpeta con permiso para el velorio--, ser ínfimo, dolido de su oscuridad y con pequeñas aspiraciones, saltó desde su rincón y habló destempladamente" ("Nino", p. 70); "Y la muerte se mordió el labio. No era para menos seguir dando rueda por tanto mundo bonito y ajeno" ("Francisca y la muerte", p. 453); "El rostro del viejo Matías no era lo que se dice una buena cara. Arrugado y seco, asomaba una nariz curva sobre una boca sin dientes, y más arriba dos ojillos fríos que se movían para cualquier parte inesperadamente" ("Camino de las lomas", p. 79).

[55]"Hilario contaminado, perdido a partir de su sexo, cuando no debió de hacerlo. Ahí lo tienes; no lo parió nadie. Vino así como es, de pronto y sin que nadie lo pariera. Crecido y extraviado de un golpe por hacer con su sexo sabe Dios lo que hizo.

Y todo esto dicho también con pocas palabras: "Mira lo

que le pasó a Hilario por tocarse, por andarse con eso, por hacer cosas con eso" (p. 353).

[56]Chatman, Op. cit., p. 229.

[57]Para una discusión detallada del discurso indirecto libre, véase el apartado 3 del Capítulo 2.

[58]También en "Un brindis por el Zonzo" se expresa esta idea: "Bien, ¿pero quién inventó eso? ¿Nosotros o Fileno y la señora viuda?, porque lo único que faltaba ahora es que usted fuera a decirme que eso lo inventamos nosotros por no habernos matriculado en la Universidad" (p. 235).

[59]Esta crítica, como hemos visto, también se hace de modo directo. Tanto en "El homicida" como en "Un brindis por el Zonzo", la voz narrativa denuncia la corrupción de las instituciones legales: "Tenía también un amigo en el pueblo, político el tipo, que arreglaba los papeles en los juzgados y todas esas cosas útiles" ("El homicida", pp. 42-43); "Se lo llevaron por delante y luego desalojaron la familia y los trastes. ¿A quién iba a recurrir? ¿Había entonces por aquí algún juez con su poco de vergüenza necesaria?" ("Un brindis por el Zonzo", p. 234).

[60]También en "Isabelita" se critica la influencia de los medios de comunicación empleados por las corporaciones. La propaganda del dentífrico, al igual que la película de "La rueda de la fortuna", le presenta a la niña un mundo para ella

inalcanzable que, por contraste, dramatiza aún más su situación.

[61]Ducrot y Todorov, Op. cit., p. 347.

[62]Utilizaremos estos cuentos como ejemplos representativos. Gran parte de lo que decimos a propósito de ellos se aplica también a "Los nombres", "El hilo y la cuerda", "Hilario en el tiempo" y "Taita, diga usted cómo".

[63]El narrador emplea este recurso en otros cuentos. En "Los nombres", por ejemplo, se dice: "Recuerda que entonces llamó al nieto, y no por el nombre que le correspondía ahora a sus siete años, el cual hubiera sido --dada la estatura y los ojos-- Carlitos, sino de repente por el nombre completo y el usted: --Carlos Alberto Cabrera, venga acá" (pp. 359-360).

[64]El uso de las figuras del discurso como un medio de expresión emotiva, ha sido señalado por Edward Stankiewicz: "Any deviation from the normal cognitive use of a grammatical form can, in the proper context become endowed with emotive coloring" ("Problems of Emotive Language" en T.A. Sebeock, ed., Approaches to Semiotics, La Haya: 1964, p. 243).

[65]Los diminutivos son empleados con frecuencia en estos cuentos, en particular con referencia a los niños: "El niño había estado hablando conmigo. Era un pequeñito quien no llegaba a los seis años todavía" ("Los metales", p. 282);

"Yo había sacado la rueda y él con su carita llena de curiosidad [...]" (Ibid., p. 282); "¿Usted conoce la niñita tullida, la mayorcita de Román?" ("Un brindis por el Zonzo", p. 233); "Eso mismo tal vez lo obliga a andar con la cabecita baja y pasando la mano por la pared" ("La serpiente y su cola", p. 405).

[66]Todorov considera el discurso modalizante (y el discurso emotivo) como variaciones del discurso valorativo. La congruencia entre estos tres tipos discursivos es evidente: todos revelan la relación existente entre narrador e historia. Nosotros, sin embargo, por claridad metodológica, hemos preferido estudiarlos por separado.

[67]Compárese esta cita con la siguiente, a modo de ejemplo: "De esta manera descubrió una tarde su rostro. [...] Al rato sorprendió la gran mandíbula y después la punta afilada del cráneo. Cuando la gente lo acosaba allá en el pueblo él recordaba una sola cosa: que todos le miraban el rostro, porque siempre encontró lo mismo; ojos y gritos sobre su cara" ("Moñigüeso", p. 53).

[68]Todorov, "Poética", Op. cit., p.118. Preferimos emplear la expresión "discurso con shifters", dado que ya hemos utilizado el término "discurso personal" para designar aquel discurso que revela la fuente de la enunciación.

[69]Otto Jespersen, Language: Its Nature, Development and Origin (Nueva York, 1923). Ver también Roman Jakobson, Ensayos

de lingüística general (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975) pp. 307-332.

70"Les embrayeurs sont une classe de mots dont le sens varie avec la situation; ces mots, n'ayant pas de référence propre dans la langue, ne reçoivent un référent que lorsqu'ils sont inclus dans un message" (Jean Dubois et. al. Dictionnaire de linguistique, Paris: Librairie Larousse, 1973, p. 184).

71Félix Carrasco, "El subsistema de persona no específica en español: pronominalización y reflexivización", Revista canadiense de estudios hispánicos, II, 3, Primavera 1978, p. 224.

72Doležel, Op. cit., p. 6.

73Vid., Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), p. 10. Ejemplos de esta modalidad narrativa abundan en la cuentística de Jorge Cardoso: "No había pájaro en el monte ni sonido en la guitarra que Juan no se sacara del pecho" ("El cuentero", p. 58); "Luego intervinieron los otros y el maestro. Y lo peor de todo fue el juicio del aula, porque hubo que reconstruir las cosas como fueron" ("El perro", p. 277). En estos ejemplos, representativos del summary o resumen que hace el narrador de lo acontecido, se expresa con claridad lo que afirmamos en el trabajo. Representar en forma directa, es decir, transcribir los parlamentos de los personajes en detalle alargaría inoficiosamente el relato y le restaría condensación, en tanto que lo que entrega el telling es información que avala los acontecimientos posteriores, entregados

fundamentalmente por medios directos de presentación.

[74] Genette, Op. cit., p. 187.

[75] V.N. Vološinov, Marxism and the Philosophy of Language (New York and London: Seminar Press, 1973), p. 116.

[76] Cfr. Gerhard Strauch, "Contribution á l'étude sémantique des verbes introducteurs du discours indirect", Recherches Anglaises et Americaines, V, 1972, pp. 226-242. Aunque, como lo indica el título del artículo, el autor se refiere al discurso indirecto, gran parte de sus afirmaciones son también válidas para el discurso directo. Ver también Guillermo Verdín Díaz, Introducción al estilo indirecto libre en español (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970).

[77] Verdín Díaz, Ibid., p. 37.

[78] Strauch, Op. cit., p. 232.

[79] Otros ejemplos de estos verbos introductores los encontramos en el siguiente fragmento:

"--Según se mire, pero no debes perderte en esas consideraciones porque no vale que te enjuicies tú mismo --dice Pablo; y mirando un instante la ceniza de su cigarro, añade--: Más bien hay que enjuiciarte.

Luego levanta la cabeza amable y continúa:

--¿Te acuerdas del hotel? Pues está en pie todavía." ("Los patines", p. 218)

En este fragmento los verbos introductores contextuales denotan,

a diferencia de los que discutimos en nuestro trabajo, el hablar de una sola figura; al igual que aquéllos, revelan la ubicación de los discursos en el tiempo.

[80]Strauch, Op. cit., p. 231.

[81]Vološinov, Op. cit., p. 119.

[82]Como señala Vološinov, "Once it becomes a constructional unit in the author's speech, into which it has entered on its own, the reported utterance concurrently becomes a theme of that speech" (Op. cit., p. 115).

[83]Cfr. S. Chatman: "Stories that are uniquely dialogic or rely heavily on it require the implied reader to do more inferring than other kinds, or if not more, at least a special kind" (Op. cit., p. 175).

[84]Tamir, Op. cit., p. 422. De acuerdo al propio Tamir, el "relato de discursos constituye, por lo tanto, el estrato lingüístico básico de las narraciones personales: "As a direct discourse the personal novel is obviously also a case of "récit de paroles" or speech narration: it is a discourse which imitates verbal communication acts, either written (diary, letters, memoirs, etc.), spoken (monologue, dialogue) or thought (interior monologue, subconversations, etc.) (p. 422)

[85]Jakobson, Op. cit., p. 308.

[86]"Necesitaba pues con el sedal a fondo que la suerte le allegara un par de "chernos" de diez o doce libras que fueran."

(p. 237)

[87]No consideramos, por evidente, el plano de la enunciación básica del narrador fundamental.

[88]Betty Rojtman, "Désengagement du Je dans le discours indirect", Poétique, 41, février 1980, p. 91.

[89]Ibid., p. 90. En el mismo sentido señalan Pierre Guiraud y Marguerite Lips, respectivamente, que "In its simplest form, this statement --within a statement-- is expressed by a proposition subordinated by that to a declarative verb such as to say, to think, to believe" (Guiraud, "Modern Linguistics looks at Rhetoric: Free Indirect Style" en Joseph Strelka, Patterns of Literary Style, University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1971, p. 84). "Le discours indirect est une proposition subordonnée fonctionnant comme complément d'objet" (Lips, Le style indirect libre, Paris: Payot, 1926, p. 24).

[90]Rojtman, Op. cit., p. 92. Lips considera que esta transposición pronominal constituye la característica definitoria del discurso indirecto: "le signe par excellence de l'indirect, ce sont les pronoms de transposition" (Op. cit., p. 28).

[91]Verdín Díaz, Op. cit., p. 57.

[92]Ibid., p. 53.

[93]Vološinov, Op. cit., p. 129. También Verdín Díaz expresa lo mismo: "Todas las palabras que pueden precisar y localizar

lo mismo el tiempo, el lugar, etc. que la intervención personal, están llamadas en el estilo indirecto a sufrir una mutación de no-matización, de generalidad, que nos haga olvidar [...] el hecho concreto en favor de la idea misma" (Op. cit., p. 53).

[94] Vološinov, Op. cit., p. 129.

[95] Entre paréntesis indicamos el número de veces que es empleado el discurso indirecto en cada cuento.

[96] Vološinov, Ibid., p. 131. El planteamiento analítico del discurso indirecto no se pierde sino que se traslada del nivel semántico al nivel expresivo. A este nivel de análisis, Vološinov lo denomina "texture-analyzing modification": "It incorporates into indirect discourse words and locutions that characterize the subjective and stylistic physionomy of the message viewed as expression" (p. 131).

[97] Doležel, Op. cit., p. 18.

[98] "We will consider represented discourse a transitional narrative device, resulting from the neutralization of the opposition of DN and DC" (Doležel, Op. cit., p. 20). A partir de aquí utilizaremos la sigla DIL para referirnos al discurso indirecto libre.

[99] Para un estudio de la historia del DIL, especialmente de las teorías elaboradas por las escuelas de Ginebra (Bally, Lips) y de Münich (Lerch, Lock, Walzel, Spitzer), ver los estudios de

Roy Pascal, The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the 19th Century European Novel (Manchester: Manchester University Press, 1977); Petrona Domínguez de Rodríguez, El discurso indirecto libre en la novela argentina (Rio Grande do Sul: Pontificia Universidade Catolica, 1975); y Gerhard Strauch, "De quelques interprétations récentes du style indirect libre", Recherches Anglaises et Américaines, VII, 1974, pp. 40-73.

[100]Genette, Op. cit., p. 194.

[101]Esto significa que, al igual que el discurso indirecto, el DIL también incorpora dos procesos de enunciación.

[102]Ver especialmente Ann Banfield, "Where Epistemology, Style and Grammar Meet Literary History: The Development of Reported Speech/Thought", New Literary History, IX, 3, 1978, pp. 415-453.

[103]Paul Hernadi, "Free Indirect Discourse and Related Techniques", Appendix to Beyond Genre: New Directions in Literary Classification (Ithaca: Cornell University Press, 1972), p. 189.

[104]Esta última característica fue señalada por primera vez por Marguerite Lips: "Il ne me semble pas que la langue parlée présente d'autres nuances de l'indirect libre, lequel, dans ses formes complexes, est un procédé de la langue écrite" (Op. cit., p. 83). Más contemporáneamente, otros estudiosos de este fenómeno discursivo han llegado a idéntica conclusión: "in the

final analysis Pascal concurs with Bronzwaer that the presence of FID in non literary texts introduces a "fictional" element" (Brian McHale, "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts", PTL, 3, 1978, p. 283).
Los cuentos de Jorge Cardoso son congruentes con este precepto. Los relatos de los cuenteros, de cuyo carácter oral ya nos hemos hecho cargo, no utilizan el DIL. La cita de los discursos de los personajes se realiza siempre por medio de los discursos directo o indirecto puro.

[105] Se trata, efectivamente, de lo que R. Humphrey denomina "monólogo interior indirecto" que, como indica D. Cohn, coincide con el DIL. Humphrey no considera el problema desde su aspecto lingüístico y no establece la relación entre el DIL y el monólogo interior indirecto. Sin embargo, cuando distingue entre éste y el monólogo interior directo, alude a características propias del DIL: "Una de las diferencias fundamentales entre el monólogo interior directo y el indirecto reside en el uso del pronombre de primera persona en uno y el de segunda y tercera en otro. Pero la tercera persona no constituye de modo alguno un 'disfraz' de la primera. Las técnicas son muy diferentes tanto por la forma en que se maneja como por sus posibles efectos" (Robert Humphrey, La corriente de la conciencia en la novela moderna, Santiago: Editorial Universitaria, 1969, p. 40). En realidad, se trata de dos recursos distintos: el monólogo directo es discurso inmediato, en tanto que el monólogo interior indirecto es DIL, donde la presencia del narrador usualmente es evidente.

[106]Roy Pascal, Op. cit., p. 25.

[107]Ibid., p. 26.

[108]Stephen Ullman, Style in the French Novel (London: Cambridge University Press, 1957), p. 117.

[109]Ya Friedrich Todeman ("Die erlebte Rede im Spanischen", Romanische Forschungen XLIV, 1930, pp. 103-184), señala que en general, la literatura hispánica emplea este recurso preferentemente para la reproducción del pensamiento de la figura.

[110]"FID may serve as a vehicle for lyric fusion with the character or ironic distancing from him" (McHale, Op. cit., p. 275).

[111]El párrafo termina de la siguiente forma:
" ... empezar a caer para dar paso al terralito que lo sustituía por toda la noche. Además, pasara lo que pasara, en la costa había carboneros siempre, o alguno que otro quizás. Estaban el viejo Lima, Fajardo, los hermanos Benítez y Cheo. (pp. 207-208) La última frase da cuenta de un recurso que Cardoso suele utilizar en sus DIL, es decir, la mención de nombres de figuras que no intervienen en el relato, pero que pertenecen al mundo de los personajes. También en "Estela" y "El homicida" sucede lo mismo:
"Más allá de la loma se murieron tres viejos del mismo tifus convecino, y la hija de Rosa la de la tienda se fue con el novio marinero. Sólo Juana todo el tiempo estuvo buscando el pan en la panadería y caminando con sus viejas piernas arqueadas y comen-

tando que cualquier día de éstos estaba al regresar su marido Ibarito" ("Estela, p. 162). "Por Vueltabajo andaba el viejo Efigenio con la hija como un luto en la casa, desde que Lico se la burló. En la Llorona se ignoraba aún quién macheteó de noche por la espalda a Román" ("El homicida", p. 42).
Además de ser este tipo de enumeración un rasgo propio del DIL, dado que si se tratara del narrador éste tendría que ofrecer una explicación acerca de la identidad de las personas mencionadas, produce lo que Barthes ha denominado un "efecto de realidad".

[112]Ullman, Op. cit., pp. 96-97.

[113]Esta ironía del narrador, que puede no resultar demasiado clara a la luz del fragmento que hemos citado, es evidente en el texto, especialmente porque se repite la misma secuencia de discurso indirecto libre, para terminar la secuencia con sólo DIL:

"Entonces hablaron de telaraña y de que se atarugase un poco de ella, no sin antes ponerse una rodaja de papa en la frente y acostarse, que eso no fallaba nunca.

[...]

Entonces se habló del hospital y de que cuando la cosa era así, tan perra, mejor el médico y dejarse de falsas inspiraciones." (p. 421)

[114]Genette, Op. cit., p. 191.

[115]Para un desarrollo histórico-crítico de la evolución de los estudios sobre el punto de vista, ver: N. Friedman, "Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept", PMLA, December 1955, especialmente pp. 1160-1168; Bertil Romberg, Studies in the Narrative Technique of the First Persona Novel (Stockholm: Almqvist and Wicksell, 1962), pp. 11-30; Françoise Van Rossum-Guyon, "Point de vue ou perspective narrative: théories et concept critiques", Poétique, 4, 1970, pp. 476-497.

[116]Para este trabajo hemos utilizado la edición de 1957 publicada por Viking Press Inc.

[117]Henry James, The Art of the Novel. Critical Prefaces (New York: Scribners, 1937, segunda edición).

[118]Vide supra, nota 115.

[119]Wayne Booth, Op. cit.

[120]Franz Stanzel, Die typischen Erzählsituationen in Roman (Wien: Wilhelm Braumüller, 1955).

[121]Vide supra, nota 115.

[122]Jean Pouillon, Temps et roman (Paris: Gallimard, 1946).

[123]Tzvetan Todorov, Littérature et signification; y "Poétique", Op. cit., 1968.

[124]Todorov, "Poética", Op. cit., p. 120; el subrayado es nuestro.

[125]Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, Understanding Fiction (New York: Appleton Century Crofts Inc., 1943).

[126]Este aporte de la teoría de Genette ha sido destacado, entre otros, por Robert Scholes, Structuralism in Literature: An Introduction (New Haven: Yale University Press, 1974); Nomi Tamir, Op. cit.; Shlomith Rimmon, "A Comprehensive Theory of Narrative. Genette's Figure III and the Structuralist Study of Fiction", PTL, 1, 1976, pp. 33-62; Mieke Bal, "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", Poétique, 29, 1977, pp. 107-127. Ver también, de esta misma autora, Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes) (Paris: Editions Klinsieck, 1977).

[127]Bal, "Narration et focalisation", p. 121.

[128]Aun cuando, como señala Bal, "parallèlement à la narration, la focalisation connaît des niveaux" (Op. cit., p. 120), los niveles de focalización no poseen la misma significación que los niveles narrativos ni corresponden a éstos. Recordemos que, en el esquema de Genette, "tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit" (Op. cit., p. 238). La focalización, sin embargo, se origina y actualiza en un mismo nivel diegético, que corresponde a aquel en el cual se despliega la acción focalizadora. La distinción de niveles, en el caso de la focalización, se refiere, por lo tanto, al nivel diegético en

el cual se encuentra el focalizador y en el cual se realiza el proceso focalizador.

Resulta necesario establecer esta distinción por cuanto Bal asume la nomenclatura (extra- e intradiegético) formulada por Genette para clasificar los niveles narrativos, y para distinguir así los distintos niveles de focalización. Aún cuando estos términos referidos a la focalización sólo remiten al hecho de que el sujeto focalizador se halla fuera de la diégesis (extradiegético y no suele, por lo tanto, ser personaje de la historia), o bien participa de la historia (intradiegético) en cuanto personaje, nosotros, para evitar confusiones, preferimos utilizar los términos de primer y segundo nivel de focalización, distinguiendo así aquellos procesos focalizadores que se realizan desde fuera de la diégesis, en el primer caso, de los que proceden del interior mismo de la historia, en el segundo.

Tampoco resulta conveniente emplear los términos homo- o heterodiegético para señalar aquellos focalizadores que participan o no de la historia. Al igual que en el caso de los niveles, preferimos reservar estos términos exclusivamente para el narrador y subrayar así la distinción entre las instancias de narración y focalización. Los términos homo- o heterodiegético, por otra parte, no remiten al nivel de focalización, sino que, de ser aplicados a la instancia focalizadora, referirían solamente a la relación del focalizador con la historia. Dado que en los cuentos de Onelio Jorge Cardoso las focalizaciones del segundo nivel suelen estar a cargo de un personaje, y las del primer nivel a cargo de

una instancia que no participa del mundo narrado, la delimitación de la relación del focalizador con el mundo narrado queda siempre claramente delimitada.

[129]Para no crear confusiones, mantenemos aquí el término de Genette "focalización cero", pero en nuestra tipología consideramos que en este caso el relato ofrece, de todas maneras, un proceso de focalización.

[130]Genette, Op. cit., p. 208.

[131]Bal, Op. cit., p. 121.

[132]Ver Genette, Op. cit., p. 233.

[133]Tamir, Op. cit., p. 417.

[134]Ver Genette, Op. cit., especialmente pp. 211 y 213.

El otro tipo de alteraciones, las paralipsis, son menos evidentes en la cuentística del autor cubano.

BIBLIOGRAFIA

Adam, Jean-Michel y Jean-Pierre Goldenstein. Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes. Paris: Librairie Larousse, 1976.

Arias, Salvador. "Análisis de un cuento de Onelio Jorge Cardoso." En Arias, Búsqueda y análisis: ensayos críticos sobre literatura cubana. La Habana: Ediciones Unión, 1974, pp. 89-112.

Babcock, Barbara A. "The Story in the Story: Metanarration in Folk Narrative." En Richard Bauman (ed.), Verbal Art as Performance. Rowley: Newbury House Publishers, 1977, pp. 61-79.

Bal, Mieke. "Un roman dans le roman: encadrement ou echâssement?" Neophilologus, 54, 1974, pp. 2-21.

--- "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit." Poétique, 29, février 1977, pp. 107-127.

--- Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris: Editions Klincksieck, 1977.

Banfield, Ann. "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech." Foundations of Language, 10, 1973, pp. 1-39.

--- "Where Epistemology, Style, and Grammar meet Literary History: the Development of Represented Speech and Thought." New Literary History, IX, 3, Spring 1978, pp. 415-454.

Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos." En Barthes et al., Análisis estructural del relato. Trad. de Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Editorial Tiempo

Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.

Bascom, William R. "Four Functions of Folklore." En Alan Dundes (ed.), The Study of Folklore. New Jersey: Prentice Hall, 1965, pp. 279-298.

Bauman, Richard. "Verbal Art as Performance." En Bauman, Verbal Art as Performance; Rowley: Newbury House Publishers, 1977, pp. 3-58.

Baxtin, Mixail. "Discourse Typology in Prose." En Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska (eds.), Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1971, pp. 176-196.

Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. T. I. Paris: Editions Gallimard, 1966.

--- Problemas de lingüística general. T. I. Trad. de Juan Almela. Sexta edición, México: Siglo XXI Editores, 1978.

--- Problemas de lingüística general. T. II. Trad. de Juan Almela. Segunda edición, México: Siglo XXI Editores, 1978.

Black, Max. Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy. Ithaca: Cornell University Press, 1962.

Booth, Wayne. "Distance and Point of View." Essays in Criticism, XI, 1, January 1961, pp. 60-79.

--- The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

Bourneuf, Roland y Réal Ouellet. La novela. Trad. de Enric Sullá. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

Brinton, Laurel. "'Represented Perception': A Study in Narrative Style." Poetics, 9, 1980, pp. 363-381.

Brooks Cleanth y Robert Penn Warren. Understanding Fiction. New York: Appleton Century Crofts, 1959.

Bueno, Salvador. "Onelio Jorge Cardoso, un cuentista poco conocido." Indice, XXX, 367, enero 1975, pp. 43-44.

Burke, Kenneth. "Four Master Tropes." En Burke, A Grammar of Motives. New York: George Braziller Inc., 1955, pp. 503-517.

Butor, Michel. "L'usage des pronoms personnels dans le roman." En Butor, Répertoire II. Etudes et conférences 1959-1963. Paris: Editions de Minuit, 1964, pp. 61-72.

Butwin, Joseph y Frances Butwin. Sholom Aleichem. Boston: Twayne Publishers, 1977.

Carrasco Félix. "El subsistema de persona no específica en español: pronominalización y reflexivización." Revista canadiense de estudios hispánicos, II, 3, primavera 1978, pp. 216-226.

Cohn Dorrit. "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style." Comparative Literature, XVIII, 2, Spring 1966, pp. 97-112.

Chatman, Seymour. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

Dégh, Linda. "Some Questions of the Social Function of Storytelling." Acta Ethnographica, VII, 1957, pp. 90-146.

Díaz Martínez, Manuel. "¿Análisis de un cuento?" La Gaceta de Cuba, VIII, 73, mayo 1969, pp. 23-24.

Dillon, George y Frederick Kirchoff. "On the Form and Function of Free Indirect Style." PTL: A Journal for Descriptive Poetics

and Theory of Literature, I, 3, 1976, pp. 431-440.

Doležel, Lubomír. Narrative Modes in Czech Literature. Toronto: University of Toronto Press, 1973.

Domínguez de R drîguez-Pasqués, Petrona. El discurso indirecto libre en la novela argentina. Rio Grande do Sul: Pontificia Universidade Catolica do Rio Grande do Sul, 1975.

Dorson, Richard. "Oral Styles of American Folk Narratives." Journal of American Folklore, IV, 1973, pp. 260-271.

Dubois, Jean. "Enoncé et énonciation." Langages, 13, mars 1969, pp. 100-110.

--- et al. Dictionnaire de linguistique. Paris: Librairie Larousse, 1973.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Trad. de Ricardo Pochtar y Andrés Pirk. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1974.

Dundes, Alan. "The Functions of Folklore." En Dundes, The Study of Folklore. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1965, pp. 277-278.

Fontanier, Pierre. Les figures du discours. Paris: Flammarion, 1968.

Friedman, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept." PMLA, LXX, December 1955, pp. 1160-1184.

Fuentes, José Lorenzo. "Los cuentos de Onelio Jorge Cardoso." El mundo del domingo, 2 de julio, 1966, p. 12.

García Ronda, Denia. "Onelio en su tiempo." Prólogo a Onelio Jorge Cardoso. Cuentos. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975, pp. 7-38.

Genette, Gérard. "Introduction." En Fontanier, Les figures du discours. Paris: Flammarion, 1968, pp. 5-17.

--- "Discours du récit. Essai de méthode." En Genette, Figures III. Paris: Editions du Seuil, 1972, pp. 67-281.

--- Narrative Discourse. An Essay in Method. Trad. de Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

González, Eliseo. "El hilo y la cuerda." El caimán barbudo, 82, septiembre 1974, pp. 29-30.

González, Reynaldo. "A qué huele el 'criollismo'." La gaceta de Cuba, VIII, 71, marzo 1969, pp. 2-4.

Gray, Bennison. "Repetition in Oral Literature." Journal of American Folklore, LXXXIV, 333, July-Sept. 1971, pp. 289-303.

Guiraud, Pierre. "Modern Linguistics looks at Rhetoric: Free Indirect Style." En Joseph Strelka, Patterns of Literary Style. Yearbook of Comparative Criticism, Vol. III. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1971, pp. 77-89.

Guerlac, Suzanne. "Gérard Genette, Narrative Discourse, An Essay in Method." Modern Language Notes, XCV, 5, December 1980, pp. 1414-1421.

Hernadi, Paul. "Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques." Comparative Literature, XXIV, 1972, pp. 32-43.

Huete, Angel. "Un solitario: Onelio Jorge Cardoso." Nueva revista cubana, I, 1, abril-junio 1959, pp. 147-154.

Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Jakobson, Roman y Petr Bogatyrev. "On the Boundary between Studies of Folklore and Literature." En Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska, Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Cambridge: MIT, 1971, pp. 91-93.

--- "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso." En Jakobson, Ensayos de lingüística general. Trad. de Josep M. Pujol y Jem Labanes. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975, pp. 307-332.

--- "Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie." En Jakobson, Huit questions de poétique. Paris: Editions du Seuil, 1977, pp. 89-108.

Jason, Heda. "A Model for Narrative Structure in Oral Literature." En Heda Jason y Dimitri Segal, Patterns in Oral Literature. The Hague and Paris: Mouton Publishers, 1977, pp. 99-133.

Jorge Cardoso, Onelio. Taita, diga usted cómo. México: Colección Lunes, 1945.

--- El cuentero. La Habana: Depto. de Relaciones Culturales, Universidad Central de las Villas, 1958.

--- Gente de pueblo. La Habana: UNEAC, 1961.

--- La otra muerte del gato. La Habana: UNEAC, 1964.

--- Iba caminando. La Habana: Ediciones Granma, 1966.

--- Abrir y cerrar los ojos. La Habana: UNEAC, 1969.

--- Cuentos completos. La Habana: Ediciones Huracán, 1969.

--- Cuentos. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.

--- "Cómo se hace un cuento." En Juan Bosch, et al. La técnica del cuento: folleto metodológico. La Habana: Dirección de Literatura. Ministerio de la Cultura, 1978, pp. 33-35.

Laínez, F. M. "Onelio Jorge Cardoso." En Laínez, Palabra Cubana. Madrid: Akal, 1975, pp. 257-280.

Lázaro Carreter, Fernando. Diccionario de términos filológicos. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

Lefebve, Maurice-Jean. "Rhétorique du récit." Poetics, 2, 1971, pp. 119-134.

Lintvelt, Jaap. "Pour une typologie de l'énonciation écrite." Cahiers roumains d'études littéraires, 1, 1977, pp. 62-80.

--- "Modèle discursif du récit encadré: rhétorique et idéologie dans les Illustres Françaises de Robert Challe." Poétique, 35, septembre 1978, pp. 352-366.

Lips, Marguerite. Le style indirect libre. Paris: Payot, 1926.

Littleton, Scott C. "A two-dimensional Scheme for the Classification of Narratives." Journal of American Folklore, LXXVIII, 307, January-March 1965, pp. 21-27.

Maingeuneau, Dominique. Initiation aux méthodes de l'analyse du discours: problèmes et perspectives. Paris: Classiques Hachettes, 1976.

Marqués Ravelo, Bernardo. "Onelio, 'diga usted como...'" Bohemia, LXXI, 21, mayo 25, 1979, p. 31.

Martí, Agenor. "Onelio: se toma o se deja." Cuba internacional, III, 22, mayo 1971, pp. 38-43.

Martínez Bonati, Félix. La estructura de la obra literaria. Bar-

celona: Editorial Seix Barral, 1972.

McHale, Brian. "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts." PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, 3, 1978, pp. 249-287.

Menton, Seymour. Prose Fiction of the Cuban Revolution. Austin and London: University of Texas Press, 1975.

Miranda, Julio E. Nueva literatura cubana. Madrid: Ediciones Taurus, 1971.

Nøjgaard, Morten. "La fonction du narrataire ou comment les textes nous manipulent." En Lennart Carlsson, Actes du 6e Congrès des Romanistes Scandinaves. Stockholm: Almqvist et Wicksell, 1977, pp. 197-204.

--- "Le lecteur et la critique. Quelques contributions récente à l'étude de l'instance de la réception littéraire." Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique, VIII, 21, printemps, 1980, pp. 1-22.

Ortega, Julio. "Cuentos de Onelio Jorge Cardoso." en Ortega, Relato de utopía. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973, pp. 115-125.

Pascal, Roy. The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the 19th Century European Novel. Manchester: Manchester University Press, 1977.

Pellowski, Anne. The World of Storytelling. New York and London: R.R. Bowker Co., 1977.

Pereira, Manuel. "Onelio: de canto a canto." Cuba internacional, 94, junio 1977, pp. 20-23.

Pí, Agustín. "Conversación con Onelio Jorge Cardoso." La gaceta

de Cuba, III, abril 1973, p. 13.

Piwowarczyk, Mary Ann. "The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory." Genre, IX, 1976, pp. 161-177.

Pouillon, Jean. Temps et roman. Paris: Editions Gallimard, 1946.

--- Tiempo y novela. Trad. de Irene Coussien. Buenos Aires: Editorial Paidos, 1970.

Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire." Poétique, 14, 1973, pp. 178-196.

Rimmon, Shlomith. "A Comprehensive Theory of Narration." PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, 1, 1976, pp. 33-62.

Riquelme, John Paul. "The Ambivalence of Reading." Diacritics, June 1980, pp. 75-85.

Rodríguez Feo, José. "Onelio Jorge Cardoso, el cuentero." La gaceta de Cuba, 2, mayo 1, 1962, p. 10.

Rojtman, Betty. "Désengagement du Je dans le discours indirect." Poétique, 41, février 1980, pp. 90-107.

Romberg, Bertil. Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel. Stockholm: Almqvist and Wicksell, 1962.

Stacy, R. H. Defamiliarization in Language and Literature. Syracuse: Syracuse University Press, 1977.

Stankiewicz, Edward. "Problems in Emotive Language." En T.A. Sebeock (ed.), Approaches to Semiotics. La Haya: Mouton, 1964.

Stanzel, Franz K. Typische Formen des Romans. Göttingen: Vanden-

hoeck und Ruprecht, 1964.

Strauch, Gérard. "Contribution à l'étude sémantique des verbes introducteurs du discours indirect." Recherches anglaises et américaines, V, 1972, pp. 226-242.

--- "De quelques interprétations récentes du style indirect libre." Recherches anglaises et américaines, VII, 1974, pp. 40-73.

Scheub, Harold. "Body and Image in Oral Narrative Performance." New Literary History, VIII, Spring 1971, pp. 345-368.

Schklovski, Victor. "El arte como artificio." En Todorov (ed.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México: Siglo XXI Editores, 1970, pp. 55-70.

Scholes, Robert. Structuralism in Literature. New Haven: Yale University Press, 1974.

Tacca, Oscar. Las voces de la novela. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

Tamir, Nomi. "Personal Narrative and its Linguistic Foundation." PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, I, 1976, pp. 403-429.

Todorov, Tzvetan. Littérature et signification. Paris: Librairie Larousse, 1967.

--- "Conocimiento del habla." José Sazbón (ed.), Estructuralismo y literatura. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, pp. 183-203.

--- (ed.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Trad. de Ana María Nethol. México: Siglo XXI Editores, 1970.

--- "Poética." En Ducrot et al. ¿Qué es el estructuralismo?

Trad. de Ricardo Pochtar y Andrés Pirk. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971.

Turton, Peter. "Onelio Jorge Cardoso, Writer of the Cuban Revolution." En John y Peter Griffiths (eds.), Cuba: The Second Decade. London: Writers and Readers Publishing Cooperative, 1979, pp. 198-209.

Ullmann, Stephen. Style in the French Novel. London: Cambridge University Press, 1957.

Van Rossum-Guyon, Françoise. "Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques." Poétique, 4, 1970, pp. 476-497.

Vanegas Arroyo, Blas. "Onelio Jorge Cardoso: sobre el arte de leer o cómo se escribe y no, un cuento." El gallo ilustrado, 937, junio 1, 1980, p. 9.

Varela, José. "La structure de l'oeuvre littéraire chez Félix Martínez Bonati (à propos de la publication de la deuxième edition de La estructura de la obra literaria.)" Etudes littéraires, août-décembre 1975, pp. 418-446.

Verdín Díaz Guillermo. Introducción al estilo indirecto libre en español. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

Vianu, Tudor. Los problemas de la metáfora. Buenos Aires: Eudeba, 1967.

Vološinov, V. N. Marxism and the Philosophy of Language. Trad. de Ladislav Matejka y I.R. Titunik. New York: Seminar Press, 1973.

Weinrich, Harald. Estructura y función de los tiempos en el lenguaje. Trad. de Federico Latorre. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

--- "Los tiempos y las personas." Trad. de Walter Mignolo. Dispositio. Revista hispánica de semiótica literaria, III, 7-8, 1978, pp. 21-38.